Александр

Генис

Частный случай

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Известный писатель и культуролог Александр Генис любит книги и пишет о них как о живых людях – с искренним уважением, интересом и юмором. «Из всех свобод я больше всего ценю ту, что позволяет мне читать только то, что хочется», – говорит сам автор.

В книгу вошли филологический роман «Довлатов и окрестности» и эссе разных лет о литературе и кино. Среди героев Гениса – Венедикт Ерофеев и Владимир Сорокин, Конан-Дойль и Виктор Пелевин, Гарри Поттер и Саша Соколов, Лев Толстой и Иосиф Бродский.

- Александр Генис
- Каботажное плавание
- Довлатов и окрестности Филологический роман
- Последнее советское поколение
-
- Смех и трепет
-
- Поэтика тюрьмы
- Любите ли вы рыбу?
-
- Метафизика ошибки
-
- Щи из «боржоми»
- Tere-tere
- Поэзия и правда
-
- Все мы не красавцы
-
- Пустое зеркало
- Роман пунктиром
- All that jazz
-
- Пушкин
-
-
- Концерт для голоса с акцентом
- На полпути к Родине
-
- Матрешка с гениталиями
-

- Невольный сын эфира
-
- Смерть и другие заботы
- Частный случай Расследование
- Бродский: поэт в Нью-Йорке
-
- Бродский: частный случай
- Бахчанян: короткое замыкание
-
- Вен. Ерофеев: благая весть
- Вал. Попов: ленинградская словесностьи московская литература
-
- Пелевин: поле чудес
-
- Сорокин: страшный сон
-
- Саша Соколов: горизонт свободы
- Лев Толстой: «Война и мир» в XXI веке
-
- Конан Дойль: закон и порядок
-
- Паунд: билет в Китай
-
-
-

-
-
-
-
-
-
-
-
-
- Гао Синцзянь: сюрпризы глобализации
-
- Стивенс: портрет с переводом
- Лем: три «Соляриса»
- Гарри Поттер: в школе без дома
- Беккет: поэтика невыносимого
- 1001 ночь: эпилог

Александр Генис
Частный случай: филологическая проза

Напрасно вы думаете, что филология не нужна. Человек питается не тем, что съел, а тем что переварил.

Виктор Шкловский

Каботажное плавание

Литература отличается от критики, как дальнее плавание от каботажного. Энциклопедия Брокгауза и Ефрона велеречиво объясняет, что каботажным называется «плавание от одного мыса к другому, прибрежное плавание, совершаемое при помощи одних навигационных устройств кораблевождения и не требующее астрономических средств». Каботажное плавание, конечно, проще, надежнее, безопаснее. В открытом море легко потеряться, но только там можно открыть Америку.

Беда в том, что эра великих открытий кончилась. Карта вычерчена, а чтобы ее исправить, нужна самонадеянность гимназиста из Достоевского, который, как помнят читатели «Братьев Карамазовых», впервые увидев карту звездного неба, наутро принес ее исправленной. Тысячи романов, тасуя имена и обстоятельства, рассказывают одни и те же истории. Мы не придумываем – мы пересказываем чужое. Вымысел – это плагиат, успех которого зависит от невежества – либо читателя, либо автора.

Скука монотонности рождает неутолимую жажду оригинального, что уже само по себе оригинально. Потребность в новых историях – признак Нового времени. Большую часть своей жизни искусство удовлетворялось старыми, обычно очень старыми историями, например – библейскими. Поменяв универсальные, всем знакомые сюжеты на авторский вымысел, литература стала так популярна, что за несколько веков исчерпала ограниченный запас историй. В ответ на вызов печатного станка появился модернизм. Если реалист рассказывал истории, то модернист рассказывал, как он рассказывает истории. Постмодернист ничего не рассказывает, он цитирует.

Сегодня кризис традиционной – романной – литературы проявляет себя чудовищным перепроизводством. Никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя сюжет действием. Скажем, секрет успеха автора ловких и дельных бестселлеров Джона Гришэма заключается в том, что у него что-то происходит буквально в каждом абзаце. Желая досмотреть, чем завершится эпизод, мы невольно переворачиваем страницу очередной книги (по-английски она так и называется – pageturner). При этом описательная активность не имеет прямого отношения к развитию сюжета. Это пляска на месте. Она не приближает нас к финалу и не задерживает перед ним, она важна сама по себе. Как

факир кобру, писатель гипнотизирует читателя непрестанным движением.

Только этим можно объяснить многозначительный эпизод, который мне пересказала редактор одного московского издательства. В метро она заметила юношу, погруженного в пухлый боевик с развязной обложкой. Увлекшись, он громко чихнул и, не найдя платка, высморкался в еще не прочитанную страницу. Подобное обращение может с собой позволить только сочинение, лишенное композиционной структуры.

В сущности, это уже не литература. Подобные книги вываливаются из словесности в смежные искусства, связанные с видеообразами. Собственно, они и были созданы под влиянием кинематографа, который по своей природе оправдывает все, что движется. В этой ситуации литературная ткань становится сугубо функциональной. Такие книги пишут простым и удобным языком, который, как джип, надежно и без претензий перевозит читателя от одного действия к другому. Эти книги можно считать сюжетоносителем – точно так же, как называют энергоносителем бензин и рекламоносителем глянцевые журналы.

Зависимость книги от фильма сегодня достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго. В Америке крупнейшие мастера жанра – Джон Гришэм, Стивен Кинг, Том Клэнси – пишут романы сразу и для читателя, и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звезд. В правильном бестселлере всегда есть роль для Харрисона Форда или Брюса Уиллиса.

Во всем этом я не вижу никакого ущерба для литературы. Добравшись до экрана – что малого, что крупного – беллетристика ничего не теряет, но много приобретает. Прежде всего, лаконичность и интенсивность. Все это относится отнюдь не только к непритязательным боевикам. Многие писатели, включая и маститых, вроде Доктороу и Апдайка, смиряются с тем, что кинематограф и телесериал лучше справляются с их ремеслом. Сегодня функцию романа, упаковывающего жизнь в сюжет, взяло на себя кино. Если сейчас и появится автор со свежей идеей, он либо сам отнесет ее в кино, либо она там окажется без его ведома. При этом ей, идее, это пойдет только на пользу. В елизаветинские времена из хороших историй делали трагедии, в XIX веке – романы, сегодня – фильмы.

Характерно, что Спилберг называет себя не режиссером, а именно storyteller – рассказчиком историй, претендуя – и вполне законно – на место, которое привык занимать писатель.

Союз беллетристики с экраном отнюдь не губителен для литературы. Напротив, он освобождает литературу для

словесности, не способной существовать в симбиозе с другими. Поскольку на традиционном пути художественной литературе не перегнать конкурента, автор вынужден искать обходную дорогу, ведущую его к литературе нехудожественной (хотя, конечно, такую никто не станет ни читать, ни писать). На самом деле это бессмысленное прилагательное должно заменить универсальную англоязычную формулу, которая грубо и точно делит литературу надвое: fiction и non-fiction. К последней относятся не только научно-популярные сочинения, философские трактаты, путевые заметки, политические программы и кулинарные рецепты, но и, скажем, лирические стихи (к какой из двух категорий относится «Я помню чудное мгновенье»?), а также изящная, но небеллетристическая словесность: эссе, дневники, письма, филологическая проза, включая всевозможные «романы без вранья».

Единственный критерий, позволяющий провести определенную границу между двумя видами словесности, – персонаж. Именно его отсутствие и лишает литературу вымысла, который делает ее художественной. В сущности, вопрос сводится к тому, что отличает персонаж от человека.

Ответ очевиден – умысел и судьба.

Персонаж – это обобщенная до типа, упорядоченная, организованная личность, вырванная из темного хаоса жизни и погруженная в стерилизующий свет искусства. Персонаж – оазис порядка в мире хаоса. В его мире не должно быть случайностей, тут каждое лыко – в строку. Подчиняясь замыслу творца, он уверенно занимает в его творении свое место. У персонажа всегда есть цель и роль, чего, как о любом человеке, не скажешь о его авторе.

Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Со временем его заметки кажутся интереснее романов. Перебирая лучшее из прочитанного за последние годы, я вспоминаю полное издание дневников Кафки или восхитительную «Книгу прощания» Олеши. В ней он расчистил пути для того свободного жанра, что способен упразднить границу между документом и вымыслом, философией и автобиографией, актуальностью и вечностью.

Такая слипшаяся литература, как благородный арабский скакун, отличается беспримесной чистотой. Ее нельзя ни пересказать своими словами, ни перевести на язык другого искусства. Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке, – неповторимый, как почерк, голос писателя.

Он нам дороже всего, ибо сегодня нас сильнее волнует не

уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор.

Найти его, этого самого автора, – специфическая задача жанра, возможности которого мне кажутся сейчас особенно соблазнительными. Речь идет о жанре, который обозначен не слишком удачным, весьма условным термином «филологический роман». Я не настаиваю на привилегированности в нынешнем литературном процессе именно этой своеобразной разновидности. Однако, написав книгу в этом жанре, я имел случай поразмыслить о его перспективах.

Прежде чем взяться за выполнение своей задачи, филологический роман должен откреститься от биографического. Сомнительный гибрид художественной литературы с non-fiction, биографический роман знакомит читателя с жизнью героя, пересказывая его мысли, чувства и сочинения своими словами («Пушкин вышел на крыльцо»). Чтобы достичь на этом странном поприще успеха, надо либо быть вровень с героем, либо превосходить его, что огромная редкость. Филологический роман занят другим – он распускает ковер, который с таким искусством и усердием соткал автор.

Зачем?

Как часто бывает сегодня, ответ на этот вопрос проще найти на Востоке, чем на Западе. В истоке нашей литературы лежит театр, позволяющий выразить человеческую личность, разложив ее на роли, личины, маски, другими словами – персонажи.

Мы настолько привыкли к этому, что нам кажется естественным делегировать мысли и чувства вымышленным существам, манифестирующим лучшие идеи и отборные чувства. На Востоке этим чаще занимается сам автор. Этимология слова «поэзия», происходящего от греческого глагола «делать», подсказывает, что текст – это вещь из языка, изготовленная согласно желанию, замыслу и воле поэта. Мы считаем книгу лучше писателя, ибо ей он отдавал свои лучшие часы, а жизни – все остальные. Но в китайской поэтике, развивающейся независимо от западной, цель поэзии заключалась в том, чтобы быть внешним выражением внутреннего мира автора.

В китайское понятие литературы входит иероглиф «вэнь», который первоначально являл собой изображение человека с разрисованным туловищем. Это отголосок первобытных ритуалов, в которых раскраска тела имела сакральный смысл приобщения к

силам природы. Однако и забыв о своем древнем происхождении, «вэнь» сохранил значение неповторяемого и неизгладимого, как татуировка, узора, которым и была изящная словесность в представлении поэтов и критиков.

При этом в классическом Китае серьезный художник не должен был писать с натуры – это считалось пошлостью. Однако и вымысел был не в цене. Даже такие знаменитые китайские романы, как «Речные заводи» или «Сон в красном тереме», относили не к изящной словесности – «вэнь», а к низкому жанру «сяошо» (мы бы назвали его беллетристикой). Ученые читатели, образованные любители искусств, литерати, презирали книги, посвященные поверхностному следованию за чередой событий. Считалось, что такая литература задевает лишь наименее значительный слой реальности, тогда как подлинное искусство призвано углубляться в жизнь, идти к истокам мира и корням вещей. Этот трудный путь доступен только тому, кто готов и способен погрузиться в себя до предела. Об этом писал младший современник Конфуция философ Мэн-цзы: «Кто познал свое сердце, тот исчерпал свою природу и Небо».

Литература не терпит пустой фантазии, художественного вымысла. Отсюда – парадокс, не сразу заметный западному читателю. По китайским меркам лирическая поэзия – документальное произведение. Стихи – слепок с неповторимого лирического переживания, которое испытал автор. Материалом поэзии служит то, чего нельзя придумать, специально сочинить, – невольное воспоминание, душевный порыв, мимолетная мечта, причудливый сон. Искреннее чувство не поддается симуляции, его надо испытать, и лишь тогда оно сможет заразить других. Все остальное – рама, повод, точные указания, объясняющие когда, где и почему поэт пережил тот или иной лирический момент. Поэтому в традиционном китайском стихотворении такие длинные названия: они дотошно описывают обстоятельства, сопутствующие пережитому.

Мудрость, учил Конфуций, состоит в том, чтобы по внешнему постичь внутреннее. Таким образом, китайская мысль ставит перед собой невыполнимую задачу: внешнее – не реальность, а внутреннее – не доступно изображению. Остается искусство ассоциативного прозрения. Связь внешнего с внутренним бесспорна, но трудноуловима, ибо внешнее не говорит о внутреннем, а проговаривается о нем. Художник перехватывает и толкует эти намеки, создавая произведение искусства, которое начинает новый виток толкований, ибо автор способен лишь направить читателя или зрителя в нужную сторону.

Древние говорили: «Горсть земли и ложка воды навлекают

безбрежные думы». Об этом более технично писал крупнейший критик средневекового Китая Лю Се: «Пусть названо нечто незначительное – оно влечет за собой великие аналогии». Следуя этому правилу, вся классическая культура Китая оперирует немногими элементами, предпочитая недосказанность развернутому описанию.

Китайское стихотворение – душа наизнанку. Оно стремится не столько поведать об итогах поэтического размышления, сколько сохранить первичный, еще не осознанный импульс, с которого оно началось и к которому оно возвращает читателя. Главное в нем – способность запечатлеть душевное состояние автора во всей полноте, то есть не только то, что он хотел сказать, но и то, что не могло не сказаться, ибо оно составляет квинтэссенцию всей авторской личности, а не той ее целеустремленной части, которую мы зовем авторской волей. Такая поэзия рассказывает и о том, о чем не догадывается ее автор. Поэта выдают не идеи, выражающие его убеждения, а рифмы, вскрывающие его подноготную честнее самой искренней исповеди. Такие стихи – мемориал мгновения, вобравший в себя неповторимость лирического переживания. Слова тут служат лишь литературной оболочкой для неосязаемой, как воздух в шаре, поэтической материи. Изящная словесность – транспортное средство, благодаря которому невольная мысль автора переезжает через страны, языки и поколения. Чудо литературы в том, что она способна донести до читателя невыразимую, нерасчленимую и субстанциональную, как сердце, часть человека, без которой один автор не отличался бы от другого.

Фетишисты языка, мы поклоняемся слову, но на Востоке оно лишь указывает путь, возвращающий текст к его автору. Структурализм и деконструкция убедили нас в исчезновении автора, филологический роман позволяет его – автора – вновь отыскать.

Именно этим жанр филологического романа созвучен времени. Истощив абстракциями свою любознательность, мы интересуемся не набором идей, одинаковых, как карты в колоде, а уникальностью их расклада, узором, образованным причудливым расположением общих идей в сознании автора. Чтобы проникнуть в него, мы должны прибегнуть к попятному чтению, возвращающему строку не только к моменту рождения, но и к обстоятельствам зачатия. Книга для филологического романа – улика, ведущая литературу к ее виновнику.

Когда речь идет о подсознательной, неведомой самому автору глубине его творений, обычно имеется в виду что-то неприятное, вроде классовых интересов или сексуальных

комплексов. Однако всякий сильнодействующий анализ – редукция, вроде той, что считает главным в вине алкоголь, с непоправимыми для хорошего вкуса последствиями. В отличие от фрейдизма или марксизма, филологический роман не вымогает у автора его темные секреты, а помогает ему их открыть. Призванный восполнить врожденные дефекты речи, филологический роман компенсирует пристальностью чтения бессилие письма.

Задуманная книга шарообразна, написанная – линейна. Она двумерная проекция объемного замысла. Филологический роман – попытка восстановить непостроенный храм. Это опыт реконструкции, объединяющей автора с его сочинением в ту естественную, органическую и несуществующую целостность, на которую лишь намекает текст.

Филологический роман видит в книге не образы, созданные писателем, а след, оставленный им. От образа след отличается безвольностью и неизбежностью. Он – бесхитростное следствие нашего пребывания в мироздании: топчась по нему, мы не можем не наследить. След обладает подлинностью, которая выдает присутствие реальности, но не является ею. След лишь указывает на то, что она здесь была.

Люди, говорил Бродский, «тавтологичнее книг». Однако и литература горазда повторяться. Уникальна, прямо скажем, душа, которая помещается между телом и текстом. Ее след пытается запечатлеть филологический роман. Это позволяет его считать разновидностью документального жанра: фотография души.

Довлатов и окрестности
Филологический роман

Последнее советское поколение

1

Сегодня мемуары пишет и стар и млад. Повсюду идет охота на невымышленную реальность. У всех – горячка памяти. Наверное, неуверенность в прошлом – реакция на гибель режима. В одночасье все важное стало неважным. Обесценились слова и должности. Главный советский поэт в новой жизни стал куроводом. Точно как последний римский император, если верить Дюрренматту.

Воронка, оставшаяся на месте исчезнувшей страны, втягивает в себя все окружающее. Не желающие разделить судьбу государства пишут мемуары, чтобы от него отмежеваться. Неудивительно, что лучше это удается тем, кто к нему и не примазывался. Гордый своей маргинальностью, мемуарист фиксирует хронику обочины.

Раньше воспоминания писали, чтобы оценить прошлое, теперь – чтобы убедиться: оно было. Удостовериться в том, что у нас была история – своя, а не общая.

«В хороших мемуарах, – писал Довлатов, – всегда есть второй сюжет (кроме собственной жизни автора)».

У меня второй сюжет как раз и есть жизнь автора, моя жизнь.

Я родился в феврале 53-го. Свидетельство о рождении датировано 5 марта. Загсы в этот день работали – о смерти Сталина сообщили позже.

Советская власть появилась за 36 лет до моего рождения и закончилась через 36 – с падением Берлинской стены. Угодив в самую середину эпохи, я чувствую себя не столько свидетелем истории, сколько беженцем из нее. В моей жизни все события – частные. Я не могу вспомнить ничего монументального. Что и дает мне смелость вспоминать. Хотя вспомнить особенно нечего. Не только мне – всем.

Авторов более уверенных, чем я, это не смущает. Кэйдж, тот самый, что заставлял на своих концертах слушать тишину, писал: «Мне нечего сказать, я говорю об этом, и это – поэзия».

Мне до такого не дотянуть. Я люблю абсурд, но только у других. Сам я – раб осмысленного повествования. Мне неловко задерживаться на деталях, которые и для меня-то не имеют особого значения. А ведь из них – как выясняешь рано или поздно – состоит жизнь.

Пожалуй, мое самое значительное метафизическое переживание связано с осознанием незначительности любого опыта.

В университете я учился лучше всех, что было нетрудно – преподавательницы меня любили. Еще и потому, что вместе со мной мужской пол на всем курсе представляли трое. Один – чрезвычайно прыщавый поэт, другой, наоборот, стал после филфака офицером. Я же был хиппи, отличником и пожарным. Экзамены приходил сдавать в кирзовых сапогах. На гимнастерку из-под форменной фуражки свисали длинные волосы. Короче, в нашем унылом заведении я был не последним развлечением.

Тем не менее вместо меня в аспирантуру, о которой я страстно мечтал, приняли долговязую генеральскую дочь, писавшую, как все у нас, меланхолические стихи. В Риге мне делать больше было нечего, и я уехал в Америку.

Прошло много лет, и вся эта история кажется – да и есть – совершенно неважной.

Чему завидовать? Диссертации «Шолохов в Латвии»? Папе-генералу, который оказался обузой в этой самой теперь уже независимой Латвии?

Речь, впрочем, о другом. Если моя студенческая драма обесценилась, стоило лишь мне оказаться по другую сторону океана, то какими же незначительными будут казаться все остальные наши дела, когда мы окажемся вообще по ту сторону, особенно если ее не будет.

Так я решил написать книгу о Довлатове.

Книги о других пишут, когда нечего сказать о себе. В данном случае это не так.

Я-то как раз ее и пишу, рассчитывая поговорить о себе. Но чтобы забраться подальше, мне нужно дерево повыше.

Довлатов – крупная фигура. В том числе и буквально. Однажды мы с Вайлем пришли к Шарымовой, известной своим умением молниеносно готовить. Устав слоняться без закуски, мы завернули к ней с брикетом мороженой трески. Угодили под конец пирушки, которую оживили своим приходом. Вынудив хозяйку отправиться на кухню, мы плотно уселись за стол, но тут повалил едкий дым. Поленившись разворачивать рыбу, Наталья положила ее на сковороду прямо в картонной коробке.

На переполох из спальни вышел Довлатов. Мы даже не знали, что он участвовал в веселье. Сергей, к которому тогда мы еще не успели привыкнуть, выглядел сильно. Одетый во что-то с погончиками, он с трудом втискивался в дверной проем. Вспомнив сериал, герой которого в минуту опасности преображался в зеленого монстра, я восторженно выкрикнул:

– Incredible Hulk!

– Невыносимый Халк, – неправильно, но точно перевел довольный Довлатов.

Эта книга началась дождливым майским днем в Петербурге. Я сидел в редакции «Звезды» и рассказывал о Довлатове. К таким расспросам я уже давно привык, не могу понять только одного: почему Довлатова изучают исключительно красивые и рослые славистки? Ладно – канадка, пусть – француженка, но когда в Токио меня допрашивала японка баскетбольного роста, я всерьез поразился мужскому обаянию Сергея, витающему над его страницами.

Так или иначе, мое петербургское интервью плавно катилось к финалу. За это время к дождю за окном прибавился град и даже хлопья снега. Неожиданно в комнате появилась промокшая женщина с хозяйственной сумкой. Оказалось – офеня. Она обходила окрестные конторы, предлагая свой товар – импортные солнечные очки.

В этом была как раз та степень обыденного абсурда, который служил отправной точкой довлатовской прозы. Я понял намек и, вернувшись в Нью-Йорк, уселся за письменный стол.

2

Довлатов дебютировал в печати мемуарами. Когда я прочел «Невидимую книгу» впервые, мне показалось, что в литературе стало тесно от незнакомых звезд.

Выросший в провинциальной Риге, где литературная среда исчерпывалась автором лирического романа о внедрении передовых методов производства, я завидовал Довлатову, как Д'Артаньян трем мушкетерам.

Мир, в который дал заглянуть Довлатов, был так набит литературой, юмором и пьянством, что не оставлял места для всего остального. Он был прекрасен, ибо казался скроенным по моей мерке.

Через год после смерти Довлатова я участвовал в посвященном ему вечере в Ленинграде. Для меня все, кто оказался на сцене, пришли туда из «Невидимой книги» – кубистический Арьев, гуттаперчевый Уфлянд, медальный Попов, Сергей Вольф, списанный у Эль Греко. У Довлатова фигурировал даже зал Дома Союза писателей имени Маяковского. Последний запомнился мне больше всех – памятник поэту занимал весь гардероб.

С тех пор многие из друзей Довлатова стали моими приятелями. Но, перечитывая «Невидимую книгу», я не могу отделаться от впечатления: подлинное в этих мемуарах – только фамилии героев.

Друзья Сергея были и правда людьми замечательными, только на свои портреты они походили не больше, чем мультипликационные герои на угловатых персонажей кукольных

фильмов. В жизни им недоставало беглого лаконизма, которого придало им довлатовское перо.

В исполнении Довлатова все они, блестящие, остроумные, одержимые художественными безумствами, выглядели крупнее и интереснее примостившегося с краю автора. Сергей сознательно пропускал их вперед.

Выведя друзей на авансцену, Довлатов изображал их тем сверхкрупным планом, который ломает масштаб, коверкает перспективу и деформирует облик, делая привычное странным.

Вот так на японской гравюре художник сажает у самой рамы громадную бабочку, чтобы показать в растворе ее крыльев крохотную Фудзияму. Как она, Довлатов маячил на заднике мемуаров.

О себе Сергей рассказывал пунктиром, перемежая свою историю яркими, как переводные картинки, сценками богемной жизни.

В этом было не столько смирение, сколько чутье. Смешиваясь с другими, Довлатов вписывался в изящный узор. Собственную писательскую биографию он не вышивал, а ткал, как ковер. Входя в литературу, Довлатов обеспечил себя хорошей компанией.

Умирают писатели поодиночке, рождаются – вместе. Поколение – это квант литературной истории, которая может развиваться только скачками. В словесности всякая преемственность прерывистая. Смена поколений происходит рывком. Накопившиеся противоречия в интонациях концентрируются до того предела, за которым и спорить не о чем.

Однако поскольку размежевание происходит в одной среде (другую, как написано у Довлатова, они бы «не то что в литературу, в автобус не пустили»), то и осознать происшедшую перемену так же трудно, как увидеть себя со всех сторон сразу. Для этого нужны другие.

Поколение, как субботник. Оно реализуется в массе. Меняется не индивидуальный стиль, а коллективные ценности – этические приоритеты, ритуалы, реакция на окружающее, окружающее.

Но и этого мало. Как всякий бунт детей против отцов, разрыв не только мучителен, но и бесполезен до тех пор, пока он не завершится появлением нового поколения. Чтобы это произошло, нужен центр конденсации. Как магнит в груде железных опилок, он обнаруживает структуру и порядок в хаосе дружеского общения.

«Довлатов, – много лет спустя сказал Валерий Попов, – назначил нас поколением». Удача и судьба сделали его последним в советской истории.

Набоков пишет, что Гоголь сам создавал своих читателей. Довлатову читателей создала советская власть. Сергей стал голосом поколения, на котором она кончилась. Неудивительно, что оно и признало его первым.

Моложе меня в эмигрантской литературе тогда никого не было, а те, кто постарше, от Довлатова кривились. Особенно недоумевали слависты – им было слишком просто.

Сергей, в отличие от авангардистов, нарушал норму без скандала. Он не поднимал, а опускал планку. Считалось, что Довлатов работает на грани фола: еще чуть-чуть – и он вывалится из литературы на эстраду. В его сочинениях ощущался дефицит значительности, с которым критикам было труднее примириться, чем читателям.

Даже такие восторженные поклонники, как мы с Вайлем, написали, что Довлатову авансом досталась любовь читателей, которые после очаровательных пустяков ждут от него вещи толстой и важной.

Озадаченный этой толстой вещью, Сергей спросил, не подумают ли подписчики, что имеется в виду член?

В рассказах Довлатова не было ничего важного. Кроме самой жизни, разумеется, которая простодушно открывалась читателю во всей наготе. Не прикрытая ни умыслом, ни целью, она шокировала тем, что не оправдывалась. Персонажи Довлатова жили ни хорошо, ни плохо, а как могли. И вину за это автор не спихивал даже на режим. Советская власть, привыкшая отвечать не только за свои, но и за наши грехи, у Довлатова незаметно стушевывалась. Власть у него занимала ту зону бедствий, от которой нельзя избавиться, ибо она была непременным условием существования.

Не то чтобы Довлатов примирялся с советскими безобразиями. Просто он не верил в возможность улучшить человеческую ситуацию. Изображая социализм как национальную форму абсурда, Сергей не отдавал ей предпочтения перед остальными его разновидностями. Довлатов показал, что абсурдна не советская, а любая жизнь. Вместе с прилагательным исчезало и ощущение исключительности нашей судьбы.

В книгах Довлатова разоблачаются не люди и не власти, а могучий антисоветский комплекс, который я бы назвал мифом Штирлица.

Что главное в знаменитом сериале? Льстящее самолюбию оправдание двойной жизни. Штирлиц вынужден прятать от всех лучшую часть души. Только исключительные обстоятельства – жизнь в кругу врагов – мешают ему проявить деликатность,

чуткость, тонкость и необычайные таланты, вроде умения писать левой рукой по-французски.

Впрочем, все эти качества Штирлиц все-таки иногда демонстрирует, но – за границей. На родине, видимо, не стоило и пытаться.

Лишившись унизительного статуса жертв истории, герои Довлатова теряют и вражеское окружение, на которое можно все списать. Их политические проблемы заменяются экзистенциальными, личными, даже интимными.

Режим – форма нашего существования, а не чужого правления. Он внутри, а не снаружи. Ему негде быть, кроме как в нас, а значит, с ним ничего не поделаешь.

В мире Довлатова нет бездушных принципов, но полно беспринципных душ. Его герои лишены общего идейного знаменателя. Личные мотивы у них всегда превалируют над общественным интересом: его мать-армянка ненавидит Сталина из-за того, что он грузин, а дядя идет на войну потому, что и в мирное время любил подраться.

4

Довлатов деконцептуализировал советскую власть. Собственно, он сказал то, о чем все знали: идеи, на которой стояла страна, больше не существует. К этому он добавил кое-что еще: никакой другой идеи тоже нет, потому что идей нет вовсе.

Осознание этого обстоятельства и отличает последнее советское поколение от предпоследнего. Одни противопоставляли верные идеи ложным, другие вообще не верили в существование идей.

Падение всякой империи упраздняет универсальный принцип, который ее объединял, оправдывал и позволял с нею бороться. Освобожденная от плана реальность становится слишком многообразной, чтобы ее можно было объяснить – только описать.

Сырая жизнь требует непредвзятого взгляда. Идеологию истолковывают, на жизнь смотрят желательно – в упор. Писатели предыдущего поколения говорили о том, как идеи меняют мир. Довлатов писал о том, как идеи не меняют мир. И идей нет, и меняться нечему.

Жизнь без идей компрометировала прежнюю этическую систему. Особенно ту нравственную риторику, которой друзья и враги советской власти выкручивали друг другу руки.

Издали героизм вызывает восхищение, на среднем расстоянии – чувство вины, вблизи – подозрения.

Один мой отсидевший свое знакомый как-то сказал, что направлять власть обычно рвутся те, кто не знает, как исправить

дела дома. Что и понятно: семью спасти труднее, чем родину. Да и служить отечеству веселее, чем просто служить.

Чжуан-цзы говорил: «Проповедовать добро, справедливость и благородные деяния перед жесткосердным государем – значит показать свою красоту, обнажая уродство другого. Поистине такого человека следовало бы назвать ходячим несчастьем».

Идеализм – постоянный источник подспудного раздражения, потому что он требует ответа. Все равно что жить со святым или обедать с мучеником.

Святыми, однако, диссиденты себя не считали. Да и не так уж часто они кололи глаза своими подвигами. И все-таки антисоветское начало настораживало не меньше, чем советское. «После коммунистов, – писал Довлатов, – я больше всего ненавижу антикоммунистов».

По-моему, к диссидентам относились как к священникам: и те, и другие – последние, которым прощают грехи. Видимо, презумпция добродетели – слишком сильное искушение для злорадства.

Не зря единственный случай, когда Довлатов при мне использовал по назначению свои незаурядные физические данные, был связан с диссидентом. В «Филиале» Сергей изобразил его под фамилией Акулич. Как ветерана «непримиримой идейной борьбы» его выдвигают в президенты свободной России. Но тут встает «красивая женщина-фотограф» и требует, чтобы он отдал 60 долларов за сделанные ею слайды. В ответ Акулич говорит: «Я борюсь с тоталитаризмом, а вы мне про долги напоминаете?!»

Я знал участников этой истории. И фотографа, нашу вечно бедствовавшую приятельницу Нину Аловерт, у которой до сих пор за телефон не плачено, и ветерана «Акулича», шумного еврея, выдававшего себя за грузина. При мне была произнесена и упомянутая фраза, услышав которую, Довлатов сбросил борца с тоталитаризмом с тесной редакционной лестницы. Через минуту потерпевший просунул голову в дверь, хлопотливо приговаривая: «Зима на улице, а я тут пальто забыл».

Довлатов не любил диссидентов. То есть не то чтобы не любил, но относился хмуро, не доверял, сдержанно иронизировал. Описывая разгон эстонского либерализма, он завершает абзац чисто щедринской фразой: «Лучшая часть народа – двое молодых ученых – скрылась в подполье».

Довлатовской прозе свойственен подпольный аморализм. Он заключается в отсутствии общего для всех критерия, позволяющего раздавать оценки. Герой Довлатова живет «по ту сторону добра и зла». Но не как ницшеанский сверхчеловек, а как

недочеловек – скажем, кошка.

С животными, кстати, у меня мораль связана с детства. Впервые услышав про нее от отца, я стал доказывать, что мораль – травоядное. Мы даже поспорили на лимонад с пирожным. И я выиграл, продемонстрировав в Детской энциклопедии фотографию – олень с ветвистыми рогами, а под ним черным по белому: «марал».

Смех и трепет

1

Стихия смеха – воздух. В смехе есть нечто зыбкое, эфемерное, естественное и незаметное. Шутка, как ветер, подхватывает и несет тебя по разговору. Как у полета во сне, у этого движения нет цели – одно наслаждение.

Все мы раньше очень много шутили, более того, мы шутили всегда. Это напоминало американский сериал, где смех прерывает действие раз в пять-десять секунд. Такая манера общения может показаться механической, но только не тогда, когда ты сам участник разговора, состоящего из передразниваний, каламбуров и вывернутых цитат.

Одно время мы называли эту алогичную скороговорку поливом, думая, что ее изобрело наше поколение. Но потом я обнаружил точно такой диалог в первой главе «Улисса» и понял, что полив был всегда. Это своего рода литературная школа, буриме, словесная протоплазма, в которой вываривaются сгустки художественного языка.

Смех не поддается фальсификации. Проще выжать слезу, чем улыбку. Это как с лошадью, которую можно привести к водопою, но нельзя заставить пить.

В смехе прямота и очевидность физиологической истины сочетаются с тайной происхождения. Ведь мы к юмору имеем отношение косвенное. Он разлит в самой атмосфере удачной беседы, когда шутка перелетает от одного собеседника к другому, как эхо через речку.

Юмор – коллективное действо, но даже в хоре есть солисты. Лучший из них – художник Бахчанян. (Единственным определением жанра, в котором работает многообразный Вагрич, служит его экзотическая фамилия, и художником я называю его скорее в том смысле, в каком говорят «артист» про карманника.)

За много лет дружбы я пригляделся к ремеслу Бахчаняна. Его мастерская – приятельское застолье, в котором он, собственно, и не участвует – разве что как тигр в засаде. («Вагрич» как раз и значит «тигр» по-армянски.)

Бахчанян напряженно вслушивается в разговор, в котором распускаются еще не опознанные соцветия юмора. Их-то Вагрич и вылавливает из беседы. Чуть коверкая живую, еще трепещущую реплику, он дает ей легкого пинка и вновь пускает в разговор в преображенном или обезображенном виде.

К сожалению, застольный юмор слишком укоренен в породившей его ситуации и потому с трудом ложится на бумагу.

Обычно на ней остаются только ставшие фольклорными бахчаняновские каламбуры.

2

Сергей очень любил Бахчаняна. Однажды он нарисовал его – висящим в проволочной петле. Это была иллюстрация к юмористической рубрике в «Новом американце», которой тот же Довлатов придумал и название – «Бахчанян на проводе». Вагричу это не понравилось. Он любил быть хозяином, а не жертвой положения, и название пришлось сменить. Но сохранился составленный из запятых человечек с длинным армянским носом.

В отличие от Бахчаняна Сергей не был ни шутником, ни блестящим импровизатором, ни даже особо находчивым собеседником. Как многие другие, он обходился «остроумием на лестнице». Встретив Бродского после многолетней разлуки, Довлатов обратился к нему на «ты».

– Мы, – заметил тот, – кажется, были на «вы».

– С вами, Иосиф, хоть на «их», – выкрутился Сергей, но только день спустя, пересказывая всем эту историю.

Сергей, кстати, всегда охотно рассказывал о неловких положениях, в которые ему приходилось попадать. Обезоруживая других, он смеялся над собой, но не слишком любил, когда это делали другие.

Мы с Вайлем написали на Довлатова довольно похабную пародию под названием «Юбилейный пальчик». Действие, помнится, происходило в эстонском баре «Ухну». Пародию мы выдали за самиздатскую, и Сергей возмущался надругательством до тех пор, пока не узнал в нас авторов, после чего произнес свою любимую фразу:

– Обидеть Довлатова легко, понять трудно.

Как ни странно, по отношению к нему этот незатейливый трюизм – святая правда: его действительно труднее понять, чем большинство известных мне писателей.

Смешное Сергей не выдумывал, а находил. Он обладал удивительным слухом и различал юмор отнюдь не там, где его принято искать.

Довлатов, например, уверял, что Достоевский – самый смешной автор в нашей литературе, и уговаривал всех написать об этом диссертацию.

Его интересовали те находки, что, как трюфели, избегали поверхности. Этой азартной охотой Довлатов заражал других. Мы часами обменивались цитатами из классиков, которыми гордились, как своими.

Довлатов, скажем, приводил монолог капитана Лебядкина: «Попробуй я завещать мою кожу на барабан, примерно в

Акмолинский пехотный полк, с тем, чтобы каждый день выбивать на нем перед полком русский национальный гимн, сочтут за либерализм, запретят мою кожу…»

Я делился находкой из «Ревизора»: «Мне кажется, – спрашивает Хлестаков у попечителя богоугодных заведений, – как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?» На что Земляника покорно отвечает: «Вполне возможно».

Вайль любил вспоминать Павла Петровича Петуха, который приговаривает, потчуя Чичикова жареным теленком: «Два года воспитывал на молоке, ухаживал, как за сыном!»

Однажды мы так долго сидели в нашем любимом кафе «Борджиа», что перепробовали все меню. Даже официантка не выдержала и спросила: «О чем можно говорить четыре часа?» Мы ей сказали правду: «О Гоголе».

3

В «Записные книжки» Сергей заносил не то, что ему говорили, а то, что он слышал. Я, например, не помню, чтобы рассказывал Довлатову хоть одну из баек, в которых упоминается моя фамилия.

Дело не в искажении истины – все эти истории, увы, достаточно близки к правде – мне просто трудно понять принципы отбора. Думаю, что Сергей лучше знал, из чего делается литература.

Как-то зимой Довлатов собирался за границу и расспрашивал, где ему получить нужные бумаги. Я нудно объяснял. Раздраженный перспективой Сергей с претензией говорит:

– Ну и как же я найду в толпе просителей чиновника?

– В американской конторе, где нет гардеробов, он один будет без пальто, – сказал я и удостоился довлатовского одобрения.

Другой раз это случилось летом. Закуривая (тогда мы еще оба курили), я пожаловался, что в жару карманов мало – спички некуда деть, а зимой карманов так много, что спичек и не найдешь.

Сам не знаю, что Довлатов нашел в этих незатейливых репликах, но Сергей умел пускать в дело то, что другие считали шлаком. Он сторожил слово, которое себя не слышит. Его интересовало не что люди говорят, а о чем они проговариваются.

Бергсон, чуть ли не единственный философ, дельно говоривший о юморе, писал, что смешным нам кажется человек, который ведет себя как машина. У Довлатова – это говорящая машина. Он подслушивал своих героев в минуты, когда они говорят механически, не думая.

В мире омертвевшего, клишированного языка не важно, что́

говорить. Речь выполняет ритуальную роль, смысл которой не в том, что́ говорится, а в том, кем и когда произносятся обрядовые формулы.

Сейчас меняются части этих формул, но не их магическая функция.

– Вывод войск, – говорит телевизионный комментатор, – должен проходить цивилизованным путем, то есть позже, чем предусмотрено договором.

Комическое противоречие в содержании не замечается, потому что соблюдена форма, требующая употребить волшебное слово «цивилизованный». Язык работает вхолостую. Никто не слышит того, что говорится, потому что никто и не слушает. Кроме Довлатова, который хватал нас за руку, чтобы поделиться подслушанным.

У одного писателя он нашел «ангела в натуральную величину» и «кричащую нечеловеческим голосом козу». У другого – «локоны, выбивающиеся из-под кружевного фартука». А вот что говорит его майор Афанасьев: «Такое ощущение, что коммунизм для него уже построен. Не понравится чья-то физиономия – бей в рожу!»

На этом же приеме построен лучший рассказ «Зоны» – «Представление». Довлатов заставил читателя – скорее всего, впервые в жизни – вслушаться в слова исполняющегося перед зеками «Интернационала»: «Вставай, проклятьем заклейменный весь мир голодных и рабов».

4

Как-то я сдуру попал в нью-йоркский ночной клуб «Туннель». Много чего там было странного: мохнатый бар с поросшими синей шерстью стенами, манекенщицы в водолазных костюмах, стойка с напитками вокруг писсуара. Но больше всего меня поразила оптическая оргия.

В полной темноте на долю секунды вспыхивает ослепительная лампа. С каждой вспышкой картина меняется, но никакого движения в зале не происходит – оно скрыто от нас периодами темноты.

Создается тревожный эффект. Привычный нам слитный мир распадается на фрагменты, как в вынутой из проектора киноленте. Мигающий свет делает танцующих неподвижными, придавая им выразительность восковых фигур. Живое притворяется неживым – застывшие гримасы, обрубки жестов.

Вот такую технику стоп-кадра и применял Довлатов. Перегораживая поток дурного подсознания, он останавливал мгновение. Не потому, что оно прекрасное, а потому, что смешное.

В театре не принято душить Дездемону на глазах у зрителей. У Довлатова кулисы скрывают скучную, банальную, а главное – несмешную жизнь. По его рассказам персонажи передвигаются урывками. Мы видим их только тогда, когда они говорят или делают что-нибудь смешное. Однако отнюдь не этим ограничивается их роль.

В одной заметке Сергей приписал нам с Вайлем собственную теорию смешного. «Юмор, – пишет он, пересказывая якобы наши, а на самом деле свои мысли, – инструмент познания жизни: если ты исследуешь какое-то явление, то найди, что в нем смешного, и явление раскроется тебе во всей полноте. Ничего общего с профессиональной юмористикой и желанием развлечь читающую публику все это не имеет».

Сергей верил, что юмор, как вспышка света, вырывает нас из обычного течения жизни в мгновения, когда мы больше всего похожи на себя. Я не верил в эту теорию, не узнавая себя в «Записных книжках» Довлатова, пока не сообразил: я не похож, но другие-то – вылитая копия.

5

Сергей учил расходовать юмор экономно. Пишет он скрипт для радио – зарисовка эмигрантского быта страницы на две. Аккуратно, но вяло, зато в самом конце, под занавес, идет диалог, под который подстраивался весь текст.

– Моня, – спрашивает Сергей у хозяина русского гастронома, – почему у вас «лещ» с мягким знаком?

– Какого завезли, таким и торгуем.

Сначала я думал, что Довлатов просто жадничает. Тем более что и хитрость небольшая. Я тоже всякую заказную работу начинаю с конца – с последнего предложения. Но это, когда знаешь, что должно получиться.

В школе я терпеть не мог алгебру, но уравнения – длиннющие, на целый урок – решал сносно. Я просто гнал ответ к нулю или единице, сообразив, что эстетическое чувство вынудит автора задачника свести пример к круглому результату. Однако тем и отличается художественная литература от любой другой, что тут автор и сам не знает ответа.

Не экономия, а философия заставляла Довлатова прореживать в прозе шутки, которые он размещал исключительно в стратегически важных, но отнюдь не самых эффектных местах. Сергей никогда не начинал и не заканчивал рассказ смешной фразой.

Довлатов приберегал юмор для ситуаций, когда он неуместен. Смех у него паразитирует на насилии: он питается страхом и жестокостью.

Товарищ и соперник Довлатова Валерий Попов в одном рассказе заметил, что нигде так не смеются, как в реанимационном отделении. Вот и у Довлатова смешное обычно связано со страшным.

Автор, например, узнаёт, что его брат, ведя пьяным машину, сбил прохожего. Дальше идет телефонный разговор:

– Ты, наверное, в жутком состоянии?! Ты ведь убил человека! Убил человека!..

– Не кричи. Офицеры созданы, чтобы погибать…

Смех у Довлатова, как в «Криминальном чтиве» Тарантино, не уничтожает, а нейтрализует насилие. Вот так банан снимает остроту перца, а молоко – запах чеснока.

Юмор и страх внеположны друг другу, но, соединяясь, они образуют динамичную гармонию, составные части которой примиряются, не теряя лица.

Смешав ярко-красный с темно-синим, художник получит серую краску. От разведенной сажи или испачканных белил этот цвет отличает чрезвычайная интенсивность. Рожденная из кричащего противоречия серость хранит память о необычном происхождении. Соседство смешного и страшного у Довлатова заменяет черно-белую картину мира серой. Будни в его рассказах окрашены серостью преодоленного ужаса и подавленного смеха.

6

Среди тех, кто умеет смешить, редко встречаются весельчаки. Над своими шутками им не позволяет смеяться этикет, а над чужими – гордость. Довлатов же, обожая веселить других, любил и сам посмеяться, делая это необычайно лестным для собеседника образом – ухая и растирая кулаком слезы.

Однажды, собрав смешные казусы из газетной жизни, мы с Вайлем сочинили «Преждевременные мемуары». Показали их Довлатову. Уханье из-за стены доносилось настолько часто, что мы заранее порозовели от предстоящих похвал. Но приговор Сергея был суровым: не найдя тексту ни формы, ни смысла, мы, сказал он, разбазарили смешной материал. В прозе юмор должен не копиться, а работать.

В те годы я был уверен, что юмор – не средство, а цель. Одержимый идеей мастерства, я заменял все другие оценки словом «смешно», потому что в нем слышались лаконизм и точность. Анекдот убивают длинноты и отсебятина. Смешное, как стихи или музыку, нельзя пересказать – только процитировать. Поскольку юмор – это то, что остается, когда убирают лишнее, смешное – первичная стихия литературы, в которой словесность живет в неразбавленном виде.

Довлатов такой взгляд на вещи не разделял и делал все,

чтобы от него нас отучить. В его письмах я обнаружил суровую отповедь: «Отсутствие чувства юмора – трагедия для литератора, но отсутствие чувства драмы (случай Вайля и Гениса) тоже плохо».

Нам он этот тезис излагал проще: «Хоть бы зубы у вас заболели». Иногда Сергей с надеждой спрашивал: «Ну признайся, вы с Петей хоть раз подрались?»

В себе Сергей чувство драмы лелеял и холил. Никогда не забываясь, он прерывал слишком бурное веселье приступом хандры. Обнаружить то, что ее вызвало, было не проще, чем объяснить сплин Онегина. Сергея могло задеть неловкое слово, небрежная интонация, бесцеремонный жест. И тогда он мрачнел и уходил, оставляя нас размышлять о причинах обиды.

Мнительность была его органической чертой. Плохие новости Сергей встречал стойко, хорошие – выводили его из себя. Он ждал неудачу, подстерегал и предвидел ее.

Отстаивая право переживать, в том числе и впустую, Довлатов бесился из-за нашей полупринципиальной-полубездумной беззаботности. Как-то в ответ на его очередную скорбь я механически бросил:

– А ты не волнуйся.

В ответ Сергей, не признававший ничего не значащих реплик, взорвался:

– Ты еще скажи мне: «Стань блондином».

Довлатов считал себя человеком мрачным. «Главное, – писал он в одном письме, – не подумай, что я веселый и тем более счастливый человек». И вторил себе в другом: «Тоска эта блядская, как свойство характера, не зависит от обстоятельств».

Я ему не верил до тех пор, пока сам с ней не познакомился. Мне кажется, это напрямую связано с возрастом. Только дожив до того времени, когда следующее поколение повторяет твои ошибки, ты убеждаешься в неуникальности своего существования.

Источник тоски – в безнадежной ограниченности твоего опыта, которая саркастически контрастирует с неисчерпаемостью бытия. От трагедии тоску отличает беспросветность, потому что она не кончается смертью.

«Печаль и страх, – пишет Довлатов, – реакция на время. Тоска и ужас – реакция на вечность».

Дело ведь не в том, что жизнь коротка, – она скорее слишком длинна, ибо позволяет себе повторяться. Желая продемонстрировать истинные размеры бездны, Камю взял в герои бессмертного Сизифа, показывая, что вечная жизнь ничуть не лучше обыкновенной. Когда доходит до главных вопросов, вечность нема, как мгновенье.

Бродский называл это чувство скукой и советовал доверять ей больше, чем всему остальному. Соглашаясь с ним, Довлатов писал: «Мещане – это люди, которые уверены, что им должно быть хорошо».

Для художника прелесть тоски в том, что она просвечивает сквозь жизнь, как грунт сквозь краски. Тоска – дно мира, поэтому и идти отсюда можно только вверх. Тот, кто поднялся, не похож на того, кто не опускался.

Раньше в довлатовском смехе меня огорчал привкус ипохондрии. Но теперь я понимаю, что без нее юмор, как выдохшееся шампанское: градусы те же, но праздника нет.

Довлатов не преодолевает тоску – это невозможно, – а учитывает и использует. Именно поэтому так хорош его могильный юмор. В виду смерти смех становится значительным, ибо она ставит предел инерции. Не умея повторяться, смерть возвращает моменту уникальность. Смерть заставляет вслушаться в самих себя. Человек перестает быть говорящей машиной на пути к кладбищу.

Такое путешествие Довлатов описывает в рассказе «Чья-то смерть и другие заботы»:

«Быковер всю дорогу молчал. А когда подъезжали, философски заметил:

– Жил, жил человек и умер.

– А чего бы ты хотел? – говорю».

Поэтика тюрьмы

1

С тех пор как кончилась советская власть, моим любимым поэтом стал александрийский грек Кавафис. Я даже переснял карту Александрии – не той, которая была центром мира, а той, которая стала его глухой окраиной. В Александрии я не был, но хорошо представляю ее себе по другим городам Египта. Слепящая пыль, мальчишки, с вожделением разглядывающие выкройки в женском журнале, подозрительный коньяк «Омар Хайям» из спрятанной в переулок винной лавки, на закуску – финики с прилипшей газетной вязью. «Стойкий запах мочи», – добавляет путеводитель.

Меня покоряет пафос исторической второсортности Кавафиса. Он называл себя поэтом-историком, но странной была эта история. В сущности, его интересовала лишь история нашей слепоты. В стихах Кавафиса множество забытых императоров, проигравших полководцев, плохих поэтов, глупых философов и лицемерных святых. Кавафиса волновали только тупики истории. Спасая то, что другие топили в Лете, он, заполняя выеденные скукой лакуны, делал бытие сплошным. Кавафис восстанавливал справедливость по отношению к прошлому. Оно так же полно ошибок, глупостей и случайностей, как и настоящее.

При этом Кавафис отнюдь не собирался заменять историю победителей историей проигравших. Его проект радикальней. Он дискредитирует Историю как историю, как нечто такое, что поддается связному пересказу. История у Кавафиса не укладывается в прокрустово ложе причин и следствий. Она распадается на странички, да и от них в стихи попадают одни помарки на полях. Каждая из них ценна лишь истинностью. Оправдание ее существования – ее существование.

Самоупоенно проживая отведенный им срок, герои Кавафиса не способны выйти за его пределы. Их видение мира ограничено настоящим. Все они бессильны угадать судьбу. Чем и отличаются от автора, который смотрит на них обернувшись: их будущее – его прошлое. Так Кавафис вводит в историю ироническое измерение. Форма его иронии – молчание. Устраняясь из повествования, он дает выговориться другим. Автор не вмешивается, не судит, не выказывает предпочтенья. Он молчит, потому что за него говорит время.

При чем тут Довлатов? При том, что крайне оригинальную точку зрения Кавафиса на мир разделяет выросшее на обочине поколение, голосом которого говорил Довлатов.

Дело в том, что с горизонта довлатовской прозы советская власть исчезла задолго до своей кончины. Сам того не замечая, Довлатов глядел на нее как историк – в том, конечно же, смысле, который вкладывал в это слово Кавафис.

Главное в этом взгляде – не мудрость, а смирение: мы видим не то, что знаем, а то, на что смотрим. Не меньше, но ни в коем случае и не больше.

Это не так просто. Ведь нас учили тому, что история, как жизнь, обладает началом и концом. Что в ней всегда есть смысл, придающий значение нашим дням. Смотреть на вещи прямо означало отказаться от претензии понять их взаимосвязь. Мы вновь оказывались в мире, который нельзя объяснить – ни происками властей, ни капризом злой воли.

Как Кавафис, Довлатов не подправлял, но провоцировал реальность, заставляя ее высказаться там, где ее голос звучит яснее всего – в зоне: «Я оглядел барак. Все это было мне знакомо. Жизнь с откинутыми покровами. Простой и однозначный смысл вещей».

2

Японцы никогда не говорят о войне. Рассказывая о ней, надо либо хвастать, либо жаловаться – и то и другое несовместимо с соображениями приличий. Нечто похожее происходит с лагерниками. О прошлом они обычно рассказывают анекдоты.

Истории сидевших людей часто уморительны, иногда трогательны, изредка глубоки, но никогда не трагичны. О страшном не говорят – это фон, черный, как школьная доска, на которой меловые рожицы выходят еще забавнее.

Синявский, например, и о Мордовии говорил не без теплоты. Рассказывал, что, вернувшись в Москву, не мог отделаться от привычки здороваться с посторонними, как было принято в лагере. Но вот почему он ненавидел кашу и ел, прикрыв рот ладонью, я могу только догадываться.

В нашем кругу лагерная тема звучала громко. Сам Довлатов был надзирателем, среди общих знакомых – известные зеки, знаменитые стукачи, даже один следователь. Участвуя в их разговорах, Сергей слушать любил больше, чем говорить. Может быть, потому, что слишком ценил собственный лагерный опыт.

К блатным Довлатов относился пристрастно, говорил с восхищением об их языке, воображении, походке. Не без гордости Сергей принимал и свою популярность у бывших зэков.

При всем том Довлатов не заблуждался на счет зэков и «братьев меньших» в них не видел. Не было тут, конечно, и той зависти к дворовым мальчишкам, которая часто порождает комплексы у интеллигентов.

В довлатовской системе координат зэку выпадает роль набата. Уголовник – такая же неотъемлемая часть мира, как академик и балерина. Жизнь не поддается редактуре: она тотальна, целостна, неделима. Либо вы принимаете мироздание как оно есть, либо возвращаете билет Творцу.

3

Как-то мне в руки попали письма Довлатова из армии. Сергей их писал отцу из лагерей, где проходила его служба. Чуть ли не в каждом – стихи. Поражает смесь банальщины и гротеска, пошлости и точности – обэриуты под гармошку. Но герои в них уже довлатовские:

На станции метро, среди колонн,
Два проходимца пьют одеколон,
И рыбий хвост валяется в углу
На мраморно сверкающем полу.

Иногда в стихах проглядывает автор, с которым по-настоящему читатель познакомится уже в рассказах Довлатова:

Я вспомнил о прошедшем,
Детали в памяти храня:
Не только я влюблялся в женщин,
Влюблялись все же и в меня.
Получше были и похуже,
Терялись в сутолоке дней,
Но чем-то все они похожи,
Неравнодушные ко мне.
Однажды я валялся в поле,
Травинку кислую жуя,
И наконец, представьте, понял,
Что сходство между ними – я.

Чаще всего Сергей, конечно, описывал лагерь:

Тайгу я представлял себе иной —
Простой, суровой, мужественной, ясной.
Здесь оказалось муторно и грязно
И тесно, как на Лиговке в пивной.
«Стоит тайга, безмолвие храня,
Неведомая, дикая, седая».
Вареную собаку доедают

«Законники», рассевшись у огня.
Читавший раньше Гегеля и Канта,
Я зверем становлюсь день ото дня.
Не зря интеллигентного меня
Четырежды проигрывали в карты.

Больше всего мне понравилось стихотворение, в котором Сергей нащупывает центральную идею своей «Зоны». Называется оно «Памяти Н. Жабина»:

Жабин был из кулачья,
Подхалим и жадина.
Схоронили у ручья
Николая Жабина.
Мой рассказ на этом весь.
Нечего рассказывать.
Лучше б жил такой, как есть,
Николай Аркадьевич.

4

«Зона» была для Сергея если и не самой любимой, то самой важной книгой. Ее он не собирал, а строил – обдуманно, упорно и педантично. Объединяя лагерные рассказы в то, что он назвал повестью, Довлатов сам себя комментировал. В первый раз он пытался объяснить, с чем пришел в литературу.

Он не мог сделать этого, не разобравшись с предшественниками – Шаламовым и Солженицыным. Одного Сергей любил, другого – уважал.

Кроме Парамонова, у нас никто в глаза не видел Солженицына. Его недоступность провоцировала ехидство. Рассказывали, что дети Солженицына, запершись в туалете, читали Лимонова. Снимок Александра Исаевича в коротких штанах на теннисном корте ходил по рукам. Хуже всех был неизбежный Бахчанян, составивший фотоальбом «Сто однофамильцев Солженицына». Короче, к нему относились как к члену Политбюро – что ни скажешь, все смешно. Обыгрывая это обстоятельство, Довлатов писал: «Земля круглая, потому что вертится, а куры носят яйца, как и все мы, включая Солженицына».

Все это не мешало Сергею отправлять Солженицыну свою каждую новую книжку. На этот случай он придумал исключающую унижение надпись: сочту, мол, за честь, если книга

найдет себе место в вашей библиотеке. Пока Сергей был жив, Солженицын не отвечал. Потом, говорят, прочел и хвалил. Оказалось, что у них много общего.

Повторяя за Солженицыным, Сергей говорил, что именно тюрьма сделала его писателем. Как и для Солженицына, лагерь стал для Довлатова хождением в народ. Тюрьма открыла Сергею то, что двадцать лет спустя он назвал «правдой»: «Я был ошеломлен глубиной и разнообразием жизни… Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие… Я увидел свободу за решеткой. Жестокость бессмысленную, как поэзия… Я увидел человека, полностью низведенного до животного состояния. Я увидел, чему он способен радоваться. И мне кажется, я прозрел».

Тюрьма как аббревиатура жизни: снимая все культурные слои, она сдирает жизнь до мяса, до экзистенции, до чистого существования.

Момент истины настиг Довлатова, когда он был не зэком, а надзирателем. Позиция автора изменила не тему, но отношение к ней.

Убедившись, что по одну сторону решетки не слаще, чем по другую, Довлатов отказался признавать ее существование: «По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир».

Зона или везде, или нигде – вот вывод, который Довлатов привез из лагерной охраны. И тут он расходится с Солженицыным: «По Солженицыну, лагерь – это ад. Я же думаю, что ад – это мы сами».

Тюрьма у Солженицына обретает провиденциальное значение: в ГУЛАГе произошло слияние верхов и низов, ГУЛАГ стал средством объединения интеллигенции и народа, ГУЛАГ – духовный опыт соборности, оплаченный безвинными страданиями, ГУЛАГ – орудие русской судьбы, сводящее воедино веками разобщенную страну.

Из концепции Солженицына следует, что, пройдя сквозь горнило лагерей, русская литература может завершить свое вечное дело – не только пойти в народ, но и дойти до цели.

Нравственный императив Солженицына – осмыслить опыт ГУЛАГа в пространстве национальной истории, найти ему место в картине мироздания.

Именно в этом месте и отказывал тюрьме Шаламов. Зона для него – минное поле метафизики, где под невыносимым грузом испытаний начинает течь, как металл под давлением, сама действительность. Тут она становится зыбкой, гротескной, абсурдной. У Шаламова тюрьма выносит человека за скобки мира – это абсолютное, бессмысленное зло.

С этим Довлатов тоже не соглашался: «Я немного знал

Варлама Тихоновича. Это был поразительный человек. И все-таки я не согласен. Шаламов ненавидел тюрьму. Я думаю, что этого мало. Такое чувство еще не означает любви к свободе. И даже – ненависти к тирании».

Разговор Довлатова с Шаламовым никогда не прекращался – в споре с ним Сергей шлифовал свои принципы. В один из таких диалогов он и меня вставил:

«Злющий Генис мне сказал:

– Ты все боишься, чтобы не получилось, как у Шаламова. Не бойся. Не получится…

Я понимаю, это так, мягкая дружеская ирония. И все-таки зачем переписывать Шаламова?.. Меня интересует жизнь, а не тюрьма. И – люди, а не монстры».

Сергей не мог принять приговор Шаламова тюрьме, ибо именно в зоне он понял, что в мире нет ничего черно-белого.

Даже шахматы Сергей ненавидел.

5

В «Зоне» есть сюжет, историю которого Сергей любил рассказывать. Речь там идет о зэке-отказнике, отрубившем себе пальцы, чтобы не работать. В тексте он изувечил себя молча: «Купцов шагнул в сторону. Затем медленно встал на колени около пня. Положил левую руку на желтый, шершавый, мерцающий срез. Затем взмахнул топором и опустил его до последнего стука».

Но на самом деле, вспоминал Сергей, Купцов сперва произнес жуткую фразу: «Смотри, как сосиски, отскакивают».

Тогда я не понимал, почему Довлатов пожертвовал этой точной деталью. Теперь, кажется, понял. Рассказ построен как поединок сильных людей – надзирателя и вора в законе. Дуэль идет по романтическому сценарию: Мериме, Гюго, Джек Лондон, даже Горький. Но финал Довлатов намеренно испортил – стер очевидную точку. Выбросив эффектную концовку, Сергей притушил рассказ, как плевком окурок.

Сделал он это для того, чтобы сменить героя. В одно мгновение, как Толстой в страстно любимом им «Хозяине и работнике», Довлатов развернул читательские симпатии с надзирателя на вора.

У довлатовского охранника слишком сильная воля, вот он и вершит насилие над естеством, заставляя работать потомственного вора. Перед нами – жалкий слепец, который стремится любой ценой исправить мир, накинув на него намордник универсального закона.

Не правда, а жизнь на стороне вора, который до конца защищает свою природу от попыток ее извратить.

Любите ли вы рыбу?

1

Довлатова я знал хорошо. То есть сперва не очень, но ведь наше знакомство продолжалось и после его смерти. С мертвым я, пожалуй, сдружился ближе, чем с живым. Никаких некротических явлений, просто – возраст. Он умер в 48, а мне сейчас, когда я это пишу, 45. Разница стремительно сокращается. И чем быстрее я его догоняю, тем больше понимаю, а иногда и узнаю.

У меня друзья всегда были старше. Причем настолько, что я жизнерадостно шутил: мне на вас всех придется писать некрологи. В ответ Парамонов многозначительно цитировал: «Четыре старца несут гроб юноши».

Борис не любит инфернальных намеков. Однажды в ответ на мои попреки в скаредности – мол, все равно с собой не возьмешь – он заносчиво произнес: «Это мы еще посмотрим».

Парамонов любит воспевать капитализм, консерватизм, а пуще всего мещанское счастье. Однако есть в нем что-то и от революционных демократов, вроде Писарева или Белинского. Только Борис может позвонить в восемь утра, чтобы узнать, как ты относишься к бессмертию души. Впрочем, он больше все-таки похож не на русских писателей, а на их героев, причем сразу всех – от старосветских помещиков до Свидригайлова, от Обломова до Карамазовых – опять-таки всех, включая черта.

Парамонов умел (это его хобби) взбесить любого. В письмах Сергей рассказывал, как он не раз был готов задушить Бориса, и тут же восхищался его «редким качеством – интеллектуальной щедростью».

И действительно, по дороге к спорному, если не вопиющему, умозаключению мысль Парамонова выделывает такие фиоритуры, что за ними следишь, забывая о рискованном маршруте. По-русски увлеченный философемой, Борис походя разбрасывает «зернистые мысли», каждой из которых рачительному хозяину хватило бы на диссертацию.

Так, в одной передаче Парамонов бросил вскользь мысль, объясняющую популярность Довлатова в России: его лирический герой – положительный тюремный надзиратель – примирил ту половину народа, которая сидела, с той, которая сажала.

Будучи моложе своих друзей, я был не глупей, но решительней их. Очень спорить любил, победоносно, конечно. Аргументы собеседника не слушаешь, а пережидаешь, как грибной дождик. Между тем, лучший вид общения – взаимное уточнение формулировок. Обмен мнениями полезен только

тогда, когда можешь переубедить себя, а не другого.

С этой точки зрения Довлатов был худшим из всех возможных собеседников. Он и сам не рассуждал, и другим не давал: при нем всякая концепция стыла на губах, как бараний жир.

Сергей признавал единственный жанр беседы – поочередное солирование.

При этом важно знать, что Довлатов был профессиональным не только рассказчиком, но и слушателем. Именно поэтому говорить с ним было мучением. Навязывая свою манеру общения, он втягивал в рассказывание историй, вынуждая других соревноваться с собой.

Коварство заключалось еще и в том, что Довлатов знал свои байки наизусть, но исполнял их с мнимой невинностью и притворным простодушием. В согласии с партитурой он искусно запинался, мычал, мемекал, заикался якобы в поисках нужного слова, которое самые доверчивые торопились ему подсказать.

Успех – хохот, которым неизбежно кончался каждый довлатовский скетч, – достигался такими, казалось, незатейливыми средствами, что соблазнял других. Заранее давясь от смеха, рассказчик вступал в единоборство. Но, выйдя на арену, он обнаруживал, что вступление затянуто, что слов не хватает, что характеры тусклы, что ситуация непонятна, а вместо кульминации – одна вата: «Да, вот оно как бывает».

В дополнение к неприязненному молчанию окружающих эту сцену завершал приговор Довлатова. Заботливо, с садистской неторопливостью он спрашивал: «Ну, а теперь объясни нам, зачем ты это рассказал?»

Эта пыточная операция была бесспорно полезной для молодых литераторов (опытные писатели слушают себя с таким удовольствием, что не замечают реакции окружающих). Издевательства Сергея воспитывали уважение к реальности. По Довлатову случай не рассказывался своими словами, а цитировался, так, чтобы сохранилась живописность сырого материала, того дикого мяса, которое только и ценил в поэзии Мандельштам.

2

Дело еще в том, что его все любили. При Довлатове вели себя как в компании с манекенщицей – шутили чаще, смеялись громче, жестикулировали развязнее. Как-то, читая очерк о Сергее, я перепутал пол автора – мужчины редко так пишут о себе подобных. Любовь к Довлатову была ревнива, завистлива, искренна и, как всякая другая, недальновидна. Сергей капризно менял фаворитов, следуя чудовищно запутанной эмоциональной логике.

Раньше я думал, что только мне было трудно говорить с Довлатовым, но выяснилось, что это не так. Вагрич Бахчанян – эмигрантский Ходжа Насреддин, за которым все ходили гуськом, – признался, что, разговаривая с Довлатовым, вечно боялся что-нибудь ляпнуть.

Со мной было хуже. Сергей узнал, что у меня есть сын, через полгода после того, как он родился. Хотя мы и встречались с Довлатовым тогда чуть ли не каждый день, я никак не мог выбрать жанр для этой новости. Представьте себе собутыльника, к которому можно обращаться только в стихах.

Кстати, Сергея бы это не смутило. В рифму он сочинял километрами. Записки посылал обычно в стихах. Так, передавая нам с Вайлем свои рассказы (мы о нем собирались писать статью), он сопроводил их двумя четверостишиями:

Разгоняя остатки похмелья,
Восходя на Голгофу труда,
Я рассказы с практической целью
Отсылаю сегодня туда —
Где не пнут, не осудят уныло,
Всё прочувствуют, как на духу,
Ибо ваши хуиные рыла
Тоже, как говорится, в пуху!

Однажды Довлатов пообещал страстному любителю поэзии Эдику Штейну сопровождать каждую рюмку четверостишием. К утру, когда стихов набралось на «Манас», мы отправились к лесному водопаду. От купанья Довлатов брезгливо уклонился, сказав, что зубы он уже чистил. Тогда неутомимый Штейн затеял футбол. Хотя в свою команду Эдик взял лишь моего спортивного брата, а нас было трое, силы оказались неравными: с первым же ударом по мячу Вайль лег, а Довлатов закурил.

Сергей ненавидел все, что не является литературой. Когда мы только познакомились, я спросил, любит ли он рыбу. Трудно поверить, что невинный вопрос мог вызвать такую бурю. «Безумец, – гремел он, – любить можно Фолкнера!»

Рыбу любил его отец, носивший редкую фамилию Мечик. Он считал, что именно от него она попала в «Разгром» Фадеева, с которым он учился в одной владивостокской школе.

«В жизни отца, – писал Довлатов, – рыба занимает такое же место, как в жизни Толстого – религия».

Донат Исаакович не спорил. К литературе он относился с бóльшим уважением, чем к себе или родственникам. Я сужу об этом потому, что, встречая в книгах Довлатова свое имя, он, в отличие от других жертв сына, никогда не пытался рассказать,

как было на самом деле.

К тому же Донат Исаакович и правда любил поесть. В своих историях он походил на Хемингуэя – всегда упоминал, где пили и что ели. В застолье Мечик был неутомим и элегантен. За восемнадцать лет знакомства я не видел верхнюю пуговицу его сорочки. Даже к почтальону он выходил в пиджаке.

Донат Исаакович много и с удовольствием писал, но больше всего мне нравится его завещание: на похоронах он велел не скорбеть и на кладбище зря не ходить.

Довлатов любил не рыбу, а мясо, особенно котлеты. Уверял, что однажды съел их полведра. Ему нравились, писал он, «технически простые блюда. Что-нибудь туго оформленное, сухое и легко поддающееся дроблению. Вроде биточков».

Или – добавлю – пельменей, которые он научил меня лепить из лепестков корейского теста. Умел он готовить и гороховый суп, а однажды, чтобы убедить жену Лену в трезвости, сварил – взамен опрокинутой им же кастрюли – щи из салата, с которым он перепутал капусту.

Короче, Довлатов преувеличивал свое кулинарное безразличие, потому что оно входило в его символ веры: «Нельзя, будучи деклассированным поэтом, заниматься какими-то финскими обоями».

Писательство не оставляет просвета. Оно должно действовать с астрономическим постоянством. Автора и книгу соединяют особые причинно-следственные связи – как пол и шкаф. Вмятина, которую он оставляет на ковре, – результат постоянного давления.

Под таким давлением прогибается не только пол, но и реальность. Она ведь эластична, правда, не больше, чем автомобильная покрышка.

Впрочем, чаще мне представляется сырая луговая тропа: шаги продавливают почву, стекают струйки воды, тропинка становится канавой. Так искажается топография часто посещаемого нами пятачка реальности. Писатель упирается в действительность до тех пор, пока не оставит на ней свой след. Если это ему удалось, мы с удивлением обнаруживаем, что жизнь подражает литературе. Вымысел изменил реальность. Слово – буквально – стало плотью.

Хармс мечтал писать такие стихи, чтобы ими можно было разбить окно, как камнем.

Фокус тут в постоянстве. Писатель всегда и всюду занят одним: он ждет, пока сквозь него, как бамбук в китайской пытке, прорастет литература.

Становясь писателем, автор до последней капли отжимает из

жизни все, что не является литературой. Но и тогда вместо входного билета ему достается лотерейный.

3

Жизнь Довлатова с литературой была настолько долгой, что, как брак, требовала законного оформления – печати. Не рукопись, как у Булгакова, а книга – главная довлатовская героиня.

Сейчас печатный станок не отличается от того, что печатает деньги: бумага с краской. Но в прошлой жизни книга меняла дело. И не только потому, что ее можно было обменять на финские обои. Как всякий обряд, книга была пустой и необходимой формальностью. Выход в свет – инициация, впускающая автора в литературу не на его, а на ее условиях.

Мне это понять было трудно. Магия типографии меня не задевала – я там работал, метранпажем в русской газете. Этажом ниже располагалась книжная лавка девяностолетнего эсера Мартьянова, известного тем, что он промахнулся, стреляя в Ленина. В его магазине я всего навидался – от тома «Гоголь в КГБ» до монографии, начинающейся словами: «Как всем известно, Атлантида располагалась на месте затонувшей Лемурии». В эмиграции ничего не стоит напечататься. Вернее, стоит, но не так уж дорого, поэтому и книг тут – как семечек.

Довлатов к печати относился иначе. Конечно, и в России хватало книг, которым он придумал общий заголовок «Караван уходит в небо», но они не мешали Сергею ценить ритуальную природу литературы.

Виртуальная самиздатская книга существует в мире идей наравне с прочими абстракциями. В ней есть привкус необязательности, произвольности и призрачности. Рукопись – как ногти: интимная часть автора, которая со временем начинает его тяготить. Жить слишком долго с рукописью негигиенично, духовно неопрятно. Заражая автора, ненапечатанная рукопись начинает гнить, мешая расти новому. Жидкий, не окоченевший в типографских строчках текст провоцирует уже напрасные перемены. Это как со взрослыми детьми – недостатки неоспоримы, но пороть поздно. Только похоронив рукопись в переплете, автор освобождается от ощущения неокончательности текста. Опубликовав его, он может хотя бы на время избавиться от несовершенства.

Не ставшая книгой рукопись – кошмар целого поколения. Его голосом и был Довлатов, дебютировавший издательской фантасмагорией: «Невидимой книгой».

Сумев материализовать в «Ардисе» свой первый призрак, Довлатов не уставал издаваться. Гостивший у него Рейн рассказывал московским друзьям: «Довлатов сочинил два метра

литературы».

Сергею нравилась грубая материальность книги, ее неоспоримая вещность, уверенная укорененность во времени. Книга – пропуск в библиотеку будущего. Вечно возившийся с литературным завещанием, Довлатов к этому будущему относился с до сих пор непонятной мне ответственностью.

Сергей верил в необходимость литературной преемственности. Всякая книга для него формально не отличалась от тех, что написаны классиками. Определенно об этом Сергей высказался на конференции Третьей волны в Лос-Анджелесе: «Любой из присутствующих может обнаружить в русской культуре своего двойника».

Трагедия всякой «невидимой книги» в том, что она продолжает литературу извращенным способом. Довлатов же жаждал нормы. Поэтому и в перестроечной России он отдавал предпочтение не авангардистам и частникам, а официальным государственным издательствам. «Хочу получить сдачу, – говорил Сергей, – там, где обсчитали». Им руководила жажда не мести, но порядка, что, впрочем, одно и то же.

Довлатова настолько раздражало обычное у русских противоречие между формальным и фактическим, что, когда в очередной газетной разборке ему предложили формально уступить пост главного редактора ради фактического руководства «Новым американцем», он решительно предпочел первое второму.

Свое писательское положение он оберегал со щепетильной решительностью. За год до смерти Сергей писал в Ленинград: «Я хотел бы приехать не просто в качестве еврея из Нью-Йорка, а в качестве писателя, я к этому статусу привык, и не хотелось бы от него отказываться даже на время».

Я думаю, это не высокомерие, а суеверие. Он надеялся – как все авторы, тщетно, – что писательский статус избавит его от «привычного страха перед чистым листом бумаги». Ради этого Довлатов доказывал себе то, в чем никто и не сомневался. Он всю жизнь боролся за право делать то, что всю жизнь делал. Эта борьба стала драмой и сюжетом его литературы.

Похоже, что к концу его самого утомила эта цепь тавтологий. В последнем интервью Довлатов сетовал на то, что относился к литературе «с чрезмерной серьезностью».

Сейчас мне кажется, что тема разочарования в литературе могла бы захватить Довлатова не меньше, чем очарование ею. Что-то такое он и мне говорил, но я не слышал. Тогда мне это даже глупостью не казалось – так, шум. Ницше утверждал, что мы можем прочесть только то, что уже и сами знаем.

Между жизнью и книгой у Довлатова помещалась газета – всю жизнь он провел в редакциях. Без печатного органа Сергей начинал тосковать и тогда не брезговал самой незатейливой периодикой – и женскими журналами, и юмористическими, покровительствовал даже одноразовой газете с невероятным названием «Мася».

При этом журналистику Сергей не любил, думаю, искренне. Он не дорожил чужим мнением, так же как и собственным, которое было либо случайным, либо банальным. Цифры его раздражали, факты, особенно достоверные, – тоже. Оставались только литературные детали, которые он обкатывал на полигоне газетной полосы.

Далеко не все, что Довлатов тут сочинял, было халтурой. И все же не зря он утверждал: «Когда я творю для газеты, у меня изменяется почерк».

Газета была дорога ему другим – «типичной для редакции атмосферой с ее напряженным, лихорадочным бесплодием».

В газете Довлатов чувствовал себя увереннее, чем в литературе, потому что тут у него был запас мощности, как у автомобиля с шестью цилиндрами. Сергей смотрел на газету как на арену не своих, а чужих литературных амбиций.

В редакции люди особенно уязвимы, ибо они претендуют на большее, чем газета способна им дать. Кажется, что она увековечивает мгновение, на самом деле газета лишь украшает его труп. Однако в самой эфемерности газеты заключен тонкий соблазн – есть благородство в совершенстве песчаного замка.

Газете свойственна туберкулезная красота. Скоротечность газетной жизни придает ей – опять-таки туберкулезную – интенсивность. Здесь с болезненной стремительностью заводятся романы, рождаются и умирают репутации, заключаются союзы, плетутся интриги.

Постоянство перемен, броуновское движение жизни, неумолчный гул хаоса – в газете Довлатов находил все, из чего была сделана его проза. Поэтому и в нашем «Новом американце» он вел себя не как редактор, а как режиссер. Сергей следил за игрой ущемленных им амбиций, сочувствовал оскорбленным им самолюбиям, вставал на защиту им же попранных прав.

Газета была его записной книжкой, его черновиком, его романом. Может быть, потому Довлатову и не удалась повесть «Невидимая газета»: она была лишь копией оригинала.

Метафизика ошибки

1

И мать, и жена Довлатова служили корректорами. Неудивительно, что он был одержим опечатками. В его семье все постоянно сражались с ошибками.

Не делалось скидок и на устную речь. Уязвленные довлатовским красноречием собеседники не раз попрекали его тем, что он говорит, как пишет. В его речи действительно не было обмолвок, несогласований, брошенных, абортированных предложений. Что касается ударений, то ими он способен был довести окружающих до немоты. Я, например, заранее репетировал сложные слова. Но и это не помогало: в его присутствии я делал то идиотские, то утонченные ошибки. Ну кто, кроме Довлатова, знал, что в слове «послушник» ударение падает на первый слог?

На письме опечатки Довлатову казались уже трагедией. Найдя в привезенной из типографии книге ошибку, вроде той, из-за которой Сергей Вольф назван не дедушкой, а «девушкой русской словесности», Довлатов исправлял опечатку во всех авторских экземплярах.

Теперь я и сам так делаю, но раньше относился к ошибкам куда снисходительней. Особенно к своим: в университете я был известен тем, что написал «матросс» – через два «с». (Это еще что! Шкловский, говорят, писал «иССкуство».)

Опечатки не всегда зло. Только они, как писал Чапек, и развлекают читателей газет. Советскую прессу, скажем, ради них и читали. Одни злорадно говорили, что в «Правде» правдивы только опечатки, вроде любимого Довлатовым «гавнокомандующего», другие – садисты из отставников – изводили редакции скрупулезным перечнем огрехов, третьи собирали опечатки для застольных бесед.

Дело в том, что опечатка обладает самым загадочным свойством анекдота: у нее нет автора. Сознательно сделанная ошибка редко бывает смешной. Нас веселит именно непреднамеренность конфуза. Ошибка осмеивает не только исковерканное слово, но и речь как таковую. Опечатка демонстрирует уязвимость письма, несовершенство речи, беззащитность языка перед хаосом, который, шутя и играя, взламывает мертвенную серьезность печатной страницы.

Смех – это наши аплодисменты свободной случайности, сумевшей пробиться к смыслу.

Так, в телевизионной программе, которую я редактировал в

молодости, выпал мягкий знак в названии фильма. Получилась историко-партийная клубничка – «Семя Ульянова». Теперь, может быть, такое еще поставят.

Сергей, как и все, любил байки про смешные ошибки. Про то, как Алешковский выпустил книгу, посвященную «дорогим дрязьям», про то, как Глезер издал мемуары с полуукраинским названием: «Чоловек с двоиным дном». Но хуже всего был его собственный промах. Готовясь к сорокалетию Бродского, Довлатов взял у него стихотворение для «Нового американца». Никому не доверяя, Сергей заперся наедине с набранным текстом. Сидел с ним чуть ли не всю ночь, но ничего не помогло. В стихотворении оказалась пропущенной одна буква – получилась «могила неизвестного солата». Юбилейный номер с этим самым «салатом» Довлатов в великом ужасе понес Бродскому, но тот только хмыкнул и сказал, что так, может, и лучше.

В пуризме Сергей охотно доходил до занудства. Оценивая на планерках «Нового американца» статьи коллег, он всегда оговаривал, что судит не содержание наших материалов, а лишь чистоту языка.

При этом Сергей – единственный недипломированный сотрудник газеты – обнаруживал неожиданные знания. Когда темпераментный Гриша Рыскин написал о «бездомных в грубой чесуче», один Довлатов знал, что чесуча делается из шелка. Впрочем, и невежество его было столь же неожиданным. Как-то он пытался исправить Ветхий Завет на Старый.

У Довлатова было, как он говорил, «этическое чувство правописания». Характерно, что и в российских делах сильную реакцию Сергея вызывали не политические, а грамматические безобразия. С чувством, близким к гражданскому негодованию, он, например, писал, что в книге Веллера обнаружил «пах духами» вместо «пахнул» и «продляет» вместо «продлевает».

Отношения самого Сергея с русским языком были торжественны и интимны. В его выкрике: «Какое счастье! Я знаю русский алфавит!» – нет рисовки.

Писатель, годами мучающийся с каждым предложением, привыкает любить и уважать сопротивление материала. Путешествие от заглавной буквы к точке напоминает головоломку. Долгие манипуляции вознаграждаются беззвучным щелчком, подсказывающим, что решение найдено: та же упругая неуступчивость языка, что мешала автору, теперь держит страницу, распирая ее невидимыми силовыми полями.

Ненавидел Довлатов лишь чужие ошибки. Свои он не просто терпел – он их пестовал. И опечатки он ненавидел потому, что хотел сам быть автором своих ошибок.

Однажды мы исправили описку в довлатовской рукописи. Сергей рассвирепел, и никакие словари не могли его успокоить. В конце концов он перепечатал – из-за одной ошибки! – всю страницу, заставив сделать в газете сноску: «Опечатка допущена с ведома автора».

Такие примечания есть и в довлатовских книгах. Сделав сознательную ошибку, Довлатов хвастливо призывает читателя любоваться ею. Так, приводя пышную цитату из Гёте, он дает сноску: «Фантазия автора. Гёте этого не писал». Другой его рассказ открывается предупреждением: «Здесь и в дальнейшем явные стилистические погрешности».

Интриговали Сергея и ошибки классиков. Почему, спрашивает Довлатов, Гоголь отказался исправлять «щекатурку», а Достоевский – «круглый стол овальной формы»? «Видимо, – рассуждает он, – ошибки, неточности – чем-то дороги писателю. А значит, и читателю». У Довлатова ошибка окружена ореолом истинности.

Ошибка – след жизни в литературе. Она соединяет вымысел с реальностью, как частное с целым. Ошибка приносит ветер свободы в зону, огороженную повествовательной логикой. Она знак естественного, тогда как безошибочность – заведомо искусственное, а значит, безжизненное образование.

Мир без ошибок – опасная, как всякая утопия, тоталитарная фантазия. Исправляя, мы улучшаем. Улучшая, разрушаем.

2

Брехт говорил, что любят только счастливых. Довлатов любил исключительно несчастных. Всякую ущербность он принимал с радостью, даже торжеством.

Недостаток – моральный, физический – играл роль ошибки, без которой человек как персонаж судьбы и природы выходил ненастоящим, фальшивым. Несовершенство венчало личность. Ошибка делала ее годной для сюжета. Вот так китайцы оставляли незаписанным угол пейзажа.

Через отверстия в броне – пороки, преступления или хотя бы дурные привычки – человек соединялся с аморальным миром, из которого он вышел.

Страсть Довлатова к человеческим слабостям была лишена злорадства и казалась бескорыстной. Сергей был одержим не грехом, а прощением. Что тоже не сахар, ибо слабым он прощал все, а сильным – ничего. Встретив сильного, он не унимался до тех пор, пока не представлял его слабым.

Проще всего было достичь этого при помощи денег. У всех окружающих Сергей подстерегал мельчайшие проявления скаредности, а если охота была неудачной, то провоцировал или

придумывал их.

Щедрость Довлатова была обременительной. В рестораны ходить с ним было сплошным мучением. За счет он дрался бешено, но горе тому, кто уступал право расплатиться.

Дело в том, что ничто не уродует так легко, как жадность. Скупость – сродни кожной болезни. Поскольку от нее не умирают, она вызывает не сочувствие, а брезгливость. Будучи не вполне полноценным пороком, она не рассчитана и на прощение – только на насмешку.

Довлатова завораживала магия денег. Сергей говорил о них постоянно, да и писал немало – как Достоевский. Он и разбогатеть хотел, как мечтали герои Федора Михайловича: трах – и разбогател.

Довлатова поражала связь – конечно, окольная, а не прямая – денег с любовью. Он удивлялся привязанности денег к своим хозяевам: Сергей свято верил, что одни рождены для богатства, другие – для бедности и никакие внешние обстоятельства не в силах изменить изначальную расстановку. Но главной для него была способность денег сделать всякого человека смешным.

У самого Сергея было сложное отношение к деньгам, потому что они, как ни крути, самый прямой эквивалент успеха. Между тем все герои Довлатова – неудачники.

Я хотел было исправить «героев» на «любимых героев», но сообразил, что других у Довлатова и нету. Как раз жизненный провал превращает отрицательных персонажей если не в положительных, то в терпимых. Аура неуспеха мирит автора со всеми. С функционером-редактором, у которого лопнули штаны, с майором КГБ, который пьет теплую водку, со стукачом-однокурсником, которого не любят девицы, ну и, конечно, с бесчисленными алкашами, людьми «ослепительного благородства».

Что все это значит? Милосердие? Не уверен. По-моему, Довлатов смаковал провал. Для его мира всякое совершенство – губительно.

В сущности, это религия неудачников. Ее основной догмат – беззащитность мира перед нашим успехом в нем. И чем больше успех, тем страшнее последствия. Безошибочность сделала бы жизнь вообще невозможной. Представить себе только достигшую полного успеха коллективизацию, абсолютную расовую чистоту, безупречно работающую секретную полицию! «Уралмаш», со стопроцентной эффективностью перерабатывающий окружающую среду в тракторы, был бы успешней атомной бомбы.

Единственная защита мира перед нашим неукротимым стремлением к успеху – несовершенство самой человеческой

природы. Способность делать ошибки – встроенное в нас страхующее устройство. Ошибка не искажает, а дополняет мироздание. И в этом метафизическое оправдание неудачи. Разгильдяйство, лень, пьянство разрушительны, а значит, спасительны, ибо, истребив пороки, мы остаемся наедине с добродетелями, от которых не приходится ждать пощады.

3

Довлатов прекрасно рисовал. Я никогда не видел, чтобы он рассеянно чертил каракули – даже на салфетке. Возможно, потому, что не доверял подсознанию. Обычно он делал шаржи – остроумные и точные. Все начатое завершено, рисунок аккуратно упакован в отведенный ему размер. Казалось, сама бумага его дисциплинировала – Сергей писал с черновиком не только письма, но и записки в два слова.

Рисунки Довлатова ничем не отличаются от его прозы и именно потому не годятся в иллюстрации к ней. Больше всего книгам Сергея подходят рисунки «митька» Александра Флоренского, оформившего четырехтомник Довлатова. Попадание тут достигнуто тонким контрастом формы с содержанием: картинки сделаны так, как их бы нарисовал не автор, а его персонажи. Внешнее противоречие строгости и расхлябанности снимается мировоззренческим родством: «митьки» выросли на той же грядке.

Флоренский рассказывал, что решился принять заказ, только узнав, что они с Довлатовым пользовались одним пивным ларьком.

Стиль Флоренского напоминает инструкцию Сергея к изображению Карла Маркса: размазать обыкновенную кляксу – уже похоже. Главный герой рисунков Флоренского – линия. Жирная, ленивая. Так рисуют окурком. Кажется чудесным совпадением, что в этих чернильных разводах мы всегда узнаем Довлатова и его героев – от Пушкина до таксы. Все они светятся невзрачным обаянием, внушая зрителю как раз ту снисходительную симпатию, которую привык испытывать читатель довлатовской прозы.

«Митьковская» живопись – отнюдь не наивное искусство. Напрасно мы будем искать у них инфантильную непосредственность. Примитивность их рисунка – результат преодоления сложности.

«Митёк» – не простак, а клоун, который тайком ходит по канату. Манера «митьков» – па-де-де с «Солнцедаром». Для чего, заметим, требуется умение танцевать. Творчество «митьков» – эстетизация неудачи, художественное воплощение ошибки. Их философия – сокровенная медитация над поражением.

«Митьки» – национальный ответ прогрессу: не русый богатырь, а охламон в ватнике. Он непобедим, потому что его давно победили.

Полюбить «митьков» мне помогла картина, которую я купил у их идеолога Владимира Шинкарева. Из ядовитой зелени прямо на вас выходит растерянная корова. В ее глазах – не испуг, а туповатая безнадежность ни в чем не уверенного существа. Она не ждет помощи – она просто ждет, заранее готовая обменять знакомые тяготы жизни на незнакомые.

Хвастаясь приобретением американским знакомым, я перевел им название картины: «Коровушка заблудилась». За чем последовал практический вопрос: «Ну а где же вымя?» Только тогда я заметил, что купил животное без половых признаков. Сперва я хотел потребовать, чтобы автор выслал вымя отдельно, но постепенно мне стала нравиться бесполая корова.

Ценитель Востока Шинкарев в нагрузку к картине приложил анекдот Чжуан-цзы. В нем рассказывается о непревзойденном знатоке лошадей, который не отличал жеребца от кобылы, ибо судил о сути, а не видимости. Корова без вымени, как душа без тела, – воплощенная эманация страха и трепета. Вырвав животное из природного контекста, художник нарисовал не корову, а то экзистенциальное состояние заброшенности в мир, которое нас с ней объединяет.

Впрочем, Шинкарев, как настоящий «митёк», наверное, просто забыл нарисовать вымя. И именно его ошибка придала картине завершенность.

4

Как у каждого движения, у «митьков» есть основополагающий миф. Это миф об Икаре. Вопреки прометеевской трактовке, воспевающей дерзость человеческого гения, они создали себе образ трагикомического неудачника. Найдя такого героя у Брейгеля, они сложили про него «митьковскую» хокку:

У Икарушки бедного
Только бледные ножки торчат
Из холодной воды.

Принято считать, что картина «Падение Икара» – притча о незамеченной трагедии. Непонятый гений, Икар погибает героической смертью, окруженный безразличием тех самых людей, которым он хотел дать крылья.

Художник действительно демонстрирует нам, как все НЕ заметили падения Икара. На тонущего героя НЕ смотрят не только люди – пастух, рыбак, моряки и пахарь, но и животные – лошадь, собака, четыре птицы и двадцать овец. Но это еще не

значит, что все они не заметили происшествия, – оно их просто не заинтересовало. Окружающие не могли не слышать плеска и крика. Однако неудача свалившегося с неба Икара им не казалась столь важной, чтоб перестать пахать, пастись или управлять снастями.

Герои Брейгеля игнорируют не только Икара. Они и друг на друга не смотрят. Не только на этой – на всех картинах Брейгеля люди не встречаются взглядом – и на пиру, и в танце. Даже пустые глазницы слепых глядят в разные стороны. У них нет ничего общего. В том числе – и общего дела. Брейгелевские персонажи не могут охватить взглядом и тот мир, в котором живут.

Целиком пейзаж способен воспринять только зритель – ему художник всегда дает высшую точку обзора. Наделяя нас птичьим зрением, он позволяет разглядеть сразу всё – от былинки до гор, тающих за горизонтом.

Лишь зрителю доступен и смысл свершающейся трагедии, которую он не в силах предотвратить. Поместив зрителя над миром, позволив осознать причины и следствия всего происходящего в нем, Брейгель, в сущности, поставил нас в положение Бога, всемогущество Которого равно лишь Его же беспомощности. Бог не может помочь Икару, ибо, исправляя ошибки, Он лишь приумножает их.

Падение Икара у Брейгеля происходит весной. То же солнце, что расплавило воск на крыльях Икара, пробудило природу. Что же делать? Отменить весну, чтобы спасти Икара?

Добро всегда становится злом, когда вмешательство воли или чуда нарушает нормальный ход вещей. Не мудрость, не любовь – только безразличие природы способно решить это этическое уравнение.

Икара нельзя спасти. Его провал – не роковая случайность, а трагическая закономерность. Смерть Икара – не жертва, а ошибка, не подвиг, а промашка. И сам он не мученик, а неудачник. Изображая жалкую кончину Икара в «холодной зеленой воде», Брейгель взывает не к состраданию, а к смирению. Воля и мужество требуются не для того, чтобы исправить мир, а для того, чтобы удержаться от этой попытки.

Помочь ведь вообще никому нельзя. Я всем это повторяю с тех пор, как Довлатов умер.

Щи из «боржоми»

1

«Я, сын армянки и еврея, – жаловался втянутый в публичные объяснения Довлатов, – был размашисто заклеймен в печати как эстонский националист».

Надо сказать, он не был похож не только на третьего, но и на первых двух. Называя себя относительно белым человеком, Сергей описывал свою бесспорно экзотическую внешность обобщенно, без деталей – смутно упоминая средиземноморское направление, налегал на сходство с Омаром Шарифом.

Собственно национальность, и в первую очередь – своя, интересовала его чрезвычайно мало. Не то чтобы Довлатов вовсе игнорировал эту, столь мучительную для большей части моих знакомых, проблему. С национальным вопросом Сергей поступил как со всеми остальными – транспонировал в словесность. Довлатов связывал национальность не с кровью, а с акцентом. С ранней прозы до предпоследнего рассказа «Виноград», где появляется восточный аферист Бала, инородцы помогали Сергею решать литературные задачи.

Набоков говорил, что только косвенные падежи делают интересными слова и вещи. «Всякое подлинно новое веяние, – поучал он, – есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало». Акцент был косвенным падежом, делающим интересным русский язык Довлатова.

Сергей писал настолько чисто, что язык становился незаметным. Это как с «Абсолютом»: о присутствии водки мы узнаём лишь по тяжести бутылки. Как перец в том же «Абсолюте», акцент в довлатовской прозе не замутняет, а обнаруживает ее прозрачность. Успех тут определен точностью дозировки. Чтобы подчеркнуть, а не перечеркнуть правильность языка, сдвиг должен быть минимальным.

Сергей любил примеры удачной инъекции акцента. Читатель, уверял он, никогда не забудет, что герой рассказа – грузин, если тот один раз скажет «палто». Но, когда я спросил Сергея, как отразить на письме картавость, он ничего не посоветовал. Видимо, так – в лоб – изображать еврея казалось ему бессмысленно простым. Как сказано у Валерия Попова, плохо дело, если ты думаешь о письме, видя почтовый ящик.

Зато «р» не выговаривает у Довлатова персонаж-армянин: «Пгоклятье, – грассируя, сказал младший, Леван, – извините меня. Я оставил наше гужье в багажнике такси». От героев рассказа «Когда-то мы жили в горах» ждешь гортанного говора.

Но Довлатов дразнит читателя, изображая не акцент, а дефект речи.

Кавказ спрятан у него глубже. Восточный оттенок создает не фонетика, а синтаксис: «Приходи ко мне на день рождения. Я родился – завтра». Плюс легкий оттенок абсурда: «Конечно, все народы равны. И белые, и желтые, и краснокожие… И эти… Как их? Ну? Помесь белого с негром?

– Мулы, мулы, – подсказал грамотей Ашот».

Кстати, это рассказ-исключение. Его, на беду и журнала, и автора, напечатали в «Крокодиле». В ответ пришло открытое письмо из Еревана. Группа академиков обиделась на то, что армян показали диким народом, жарящим шашлык на паркете.

Знакомый с кавказской мнительностью Бахчанян придумал издавать роскошный журнал исключительно южных авторов. Помимо Вагрича и Довлатова в нем печатались бы Окуджава, Искандер, Ахмадулина, Олжас Сулейменов. Называться журнал должен был «Чучмек».

2

В Америке, как в загробном царстве, расплачиваются за грехи прошлой жизни. Поэтому тут мы на своей шкуре узнаём, что значит говорить с акцентом.

Однажды мы большой компанией, в которую входил и Довлатов, возвращались в Нью-Йорк из Бостона. По пути остановились перекусить в придорожном ресторанчике. Несмотря на поздний час, я захотел супа и заказал его официанту, отчего тот вздрогнул. Тут выяснилось, что супа хотят все остальные. Так что я заказал еще четыре порции.

Официант опять вздрогнул и сделал легкий недоумевающий жест. Но я его успокоил: русские, мол, так любят суп, что едят его даже глухой ночью. Он несколько брезгливо пожал плечами и удалился, как я думал, на кухню.

Вернулся он минут через двадцать. На подносе стояли пять бумажных стаканов с густой розовой жидкостью, отдающей мылом. Познакомившись с напитком поближе, я убедился, что это и было жидкое мыло, которое наш официант терпеливо слил из контейнеров в туалетных умывальниках.

Только тогда до нас дошла вся чудовищность происшедшего. Мыло по-английски – soap, то есть «соап», а soup так и будет «суп». Чего уж проще?! Но вместо того, чтобы не мудрствовать лукаво и заказать «суп», мы произносили это слово так, чтобы звучало по-английски: «сэуп». В результате что просили, то и получили: литра полтора жидкого мыла.

Говорят, что полностью от акцента избавиться можно только в тюрьме. Тем, кто не сидел, хуже.

3

Сергей не был ни на одной из своих исторических родин, но Кавказ его волновал куда больше Израиля. Все-таки он всю жизнь не расставался с матерью, которая выросла в Тбилиси. Сергей любил рассказывать, что в нью-йоркском супермаркете она от беспомощности переходит на грузинский. С нами Нора Сергеевна говорила по-русски, и ничего восточного в ней не было. Разве что побаивались ее все.

Особенно – гости. Сергей предупреждал, что мать презирает тех, кто не моет после уборной руки. Поэтому, собираясь в туалет, гости тревожно бормотали: «Пойти, что ли, руки помыть». Я же, выходя, еще и усердно стряхивал воду с ладоней – для наглядности.

В довлатовских рассказах много историй Норы Сергеевны, в том числе и с кавказским антуражем. Сергей им особенно дорожил, но опять-таки из литературных соображений.

Обычной советской оппозиции «Восток – Запад» Довлатов предпочитал антитезу из русской классики – «Север – Юг». Кавказ у него, как в «Мцыри», – школа чувств, резервуар открытых эмоций, попрёк тусклым северянам. «В Грузии – лучше. Там всё по-другому», – пишет он почти стихами в «Блюзе для Натэллы», рассказе, напоминающем тост.

Важно, однако, что Юг у Довлатова, как на глобусе, существует лишь в паре с Севером. Их неразлучность позволила Сергею сразу и продолжать, и пародировать традицию романтического Кавказа:

«Одновременно прозвучали два выстрела. Грохот, дым, раскатистое эхо. Затем – печальный и укоризненный голос Натэллы:

– Умоляю вас, не ссорьтесь. Будьте друзьями, Гиго и Арчил!

– И верно, – сказал Пирадзе, – зачем лишняя кровь? Не лучше ли распить бутылку доброго вина?!

– Пожалуй, – согласился Зандукели.

Пирадзе достал из кармана “маленькую”».

Юг у Довлатова нуждается в Севере просто потому, что без одного не будет другого. С их помощью Довлатов добивался любимого эффекта – сочетания патетики с юмором.

Эти казалось бы взаимоисключающие элементы у него не противостоят и не дополняют, а реанимируют друг друга. На таком динамическом балансе высокого с низким держится вся проза Довлатова. География делает этот структурный принцип лишь более наглядным.

«– Я хочу домой, – сказал Чикваидзе. – Я не могу жить без Грузии!

– Ты же в Грузии сроду не был.

– Зато я всю жизнь щи варил из “Боржоми”».

Стороны света служили Довлатову всего лишь симптомом сложности. Липовый кавказец, он и себя ощущал тайным агентом – то Юга, то Севера. У него в детективной повести и шпион есть соответствующий – овца в волчьей шкуре.

В другом месте Довлатова можно узнать в борце по имени Жульверн Хачатурян, получившем к тому же «на Олимпийских играх в Мельбурне кличку “Русский лев”».

Патетика и юмор у Довлатова живо напоминают пару, упомянутую в «Фиесте», – иронию и жалость. Я всегда знал, что Сергей внимательней других читал Хемингуэя.

Именно потому, что смешное не бывает высокопарным, их сочетание нельзя разнять – как полюса магнита, красно-синюю подкову которого мне хотелось распилить в детстве. Такую же невозможную операцию я пытался навязать Довлатову. Меня раздражали «жалкие» места, регулярно появлявшиеся в самых смешных рассказах Довлатова. Скажем, в финале уморительной истории партийных похорон автор произносит речь у могилы: «… Я не знал этого человека… Не думаю, что угасающий взгляд открыл мерило суматошной жизни… Не думаю, чтобы он понял, куда мы идем и что в нашем судорожном отступлении радостно и ценно».

Неуместность этого риторического абзаца, тормозящего анекдотическую развязку, казалась настолько очевидной, что я никак не понимал, почему Сергею его просто не выбросить. Довлатов сносил наскоки, ничего не объясняя.

Понять Довлатова мне помог Чехов, точнее – Гаев. Его монологи в «Вишневом саду» глубже других. Отдавая комическому персонажу сокровенные мысли, Чехов их не компрометирует, а испытывает на прочность. Мы можем смеяться над Гаевым, но в его напыщенной декламации – ключ к пьесе: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы зовем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь…»

Кстати, все это очень близко Довлатову, который спрашивал: «Кто назовет аморальным болото?» И сам себе отвечал шекспировской цитатой: «Природа, ты – моя богиня!» Не забывая тут же напомнить: «Впрочем, кто это говорит? Эдмонд! Негодяй, каких мало…»

4

Армянином Довлатову было быть интереснее, чем евреем. В русских евреях слишком мало экзотики. Однако эмиграция все-таки вынудила Довлатова выяснять отношения с еврейством.

Обычно бывает наоборот. Я, например, вспоминаю о национальности, только когда приезжаю в Россию. Тут это по-прежнему актуально. И не потому, что евреев не любят. Однажды в Москве таксист посмотрел на меня внимательно и сказал:

– Все-таки преступная у нас власть. Сколько из-за нее евреев уехало! Как мы теперь с китайцами справимся?

– А евреи как справятся?

– Мне откуда знать, – вздохнул таксист, – я же не еврей.

В другой раз на рынок зашел. Спрашиваю у бабушки, откуда молоко. Из Рязани, говорит. Я умилился: моя, мол, родина. «Не похож», – отчеканила в ответ старушка.

В России евреем быть проще, чем в Америке. За океаном все быстро забывают о национальном вопросе. В моем городке, скажем, много и армян и турок. Я часто вижу, как они толкутся в одной ближневосточной лавке – их примирила бастурма. А в соседнем городе есть хорошая футбольная команда, вся – из югославов: и сербы тут, и хорваты, и боснийцы.

Евреи тоже мало кого волнуют. Помню, сын пришел из новой школы и рассказывает, что есть у них главный хулиган, фамилия – Кац. Мы смеемся, а он не понимает почему.

Только к нашим эмигрантам все это не относится. Евреи для русской Америки – всегда тема. Причем для многих если тема – не евреи, то это и не тема. Есть у меня знакомый, который сразу отходит, когда говорят не о евреях. Я сам слышал, как он отстаивал версию инопланетного происхождения иудейского племени. Довлатов в одном письме о нем отзывается с удивлением. Он, пишет Сергей, «глуп почти неправдоподобно для еврея».

В Америке Довлатов сперва пытался если и не стать, то казаться евреем. Раньше он туманно писал, что принадлежит к «симпатичному национальному меньшинству», теперь уверенно упоминал обе половины. Сергей даже пытался изображать национальную гордость: «Мне очень нравилась команда “Зенит”, – слегка льстил он читателю, – потому что в ней играл футболист Левин-Коган. Он часто играл головой».

На самом деле Довлатову было все равно. «Антисемитизм – лишь частный случай зла, – писал он, – я ни разу в жизни не встречал человека, который был бы антисемитом, а во всем остальном не отличался бы от нормальных людей».

Национальная индифферентность Довлатова не помешала ему возглавить «Нового американца», который в силу неоправдавшихся коммерческих надежд носил диковинный подзаголовок «Еврейская газета на русском языке».

Я до сих пор не знаю, что это значит. Сергей тоже не знал, но

объяснял в редакторских колонках: «Мы – третья эмиграция. И читает нас третья эмиграция.

Нам близки ее проблемы. Понятны ее настроения. Доступны ее интересы. И потому мы – еврейская газета». Силлогизм явно не получался. Тем более что советские евреи – еще те евреи. «Креста на них нет», – говорят на Брайтоне о соседях, не соблюдающих пост в Йом-Кипур.

До поры до времени газета «Новый американец» была не более еврейская, чем любая другая. В «Новом русском слове», например, из русских служила только корректор, по мужу – Шапиро. Довлатовы дружили с Шапиро домами.

У нас ситуация круто изменилась лишь тогда, когда «Новый американец» попал в руки американского бизнесмена. Новый босс, когда не сидел в тюрьме, придерживался законов ортодоксального иудаизма и требовал того же от редакции.

Не зная русского, он приставил к нам комиссара. В одной статье тот вычеркнул фамилию Андре Жида. Довлатов об этом даже не упомянул – звучит неправдоподобно. Зато в «Записные книжки» попал другой эпизод. Как-то на первой полосе мы напечатали карту средневекового Иерусалима. Наутро я попался на глаза взбешенному владельцу. Он хотел знать, кто наставил церквей в еврейской столице. Я сказал, что крестоносцы.

Пересказывая этот эпизод, меня Сергей не упомянул. Нету нас с Вайлем и в довлатовской истории «Нового американца». Дело в том, что после смены власти Сергей ушел из газеты почти сразу, мы же в ней задержались. Довлатову это очень не понравилось, и вновь мы подружились, когда еврейский сюжет был исчерпан окончательно.

Простившись с «Новым американцем», Довлатов с облегчением вернулся к философии этнического безразличия. Сергей вообще не верил в возможность национальной литературы. «Русские считают Бабеля русским писателем, – писал он, – евреи считают Бабеля еврейским писателем. И те и другие считают Бабеля выдающимся писателем. И это по-настоящему важно». В ответ на все возражения он ссылался на космополита Бродского, который, по словам Довлатова, «успешно выволакивал русскую словесность из провинциального болота».

Что касается евреев, то они у Довлатова вновь превратились в литературный прием: «К Марусиному дому подкатил роскошный черный лимузин. Оттуда с шумом вылезли четырнадцать испанцев по фамилии Гонзалес… Был даже среди них Арон Гонзалес. Этого не избежать».

Сергей ценил взрывную силу самого еврейского имени. Оно для него было иероглифом смешного. Собственно евреи ему были

не нужны, и там, где их не было, например, в Коми, он легко без них обходился. «Знакомьтесь, – гражданским тоном сказал подполковник, – это наши маяки. Сержант Тхапсаев, сержант Гафитулин, сержант Чичиашвили, младший сержант Шахматьев, ефрейтер Лаури, рядовые Кемоклидзе и Овсепян…»

На что своеобразно реагирует охранник-эстонец: «Перкеле, – задумался Густав, – одни жиды…»

Tere-tere

1

Весной 97-го я приехал в Эстонию. Вовсе не из-за Довлатова – меня пригласили издатели. Судьба слегка напутала с адресом, отправив меня в Прибалтику. Я попал не в родную Ригу, а в двоюродный Таллин.

В балтийской географии многие не тверды. Не то что в Нью-Йорке, даже в Москве часто забывают, что литовцев и латышей сближают языки, а Латвию и Эстонию – архитектура: вместо католической охры – протестантский кармин кирпича. Я уверен, что рижская готика спасла мне здоровье. У нас было принято выпивать на свежем воздухе, передвигаясь от одной городской панорамы к другой. Под каждый стакан выбирался особый ракурс – допустим, с крыши амбара на Домский собор. У меня органная музыка до сих пор ассоциируется с плодово-ягодным.

В Эстонии я чувствовал себя как за границей, то есть – как дома. Здесь все как на Западе – только лучше, во всяком случае новее. Стране сделали евроремонт, под ключ. Леса уже убрали, но штукатурка еще чистая.

Русские в Эстонии ездят на западных машинах, хорошо говорят по-здешнему и непрестанно ругают власти. Короче, ведут себя как наши в Америке. И к эстонцам относятся, как у нас к американцам: снисходительность – явная, уважение – невольное. Видимо, эмигранты всюду похожи.

А вот эстонцы – другие. Входя в купе, русский пограничник кричит: «Не спать!», эстонский – здоровается: «Тере-тере». Таллинский официант извинился, что кофе придется ждать. Я спросил: «Сколько?» – «Чэ-етыри минуты». Выяснилось, что и правда – четыре.

После Гагарина появился анекдот. Сидит эстонец, ловит рыбу. Подходит к нему товарищ и говорит:

– Слышал, Я-ан, русские в ко-осмос полетели?

– Все? – не оборачиваясь, спрашивает рыбак.

Потом я узнал, что это рассказывали во всех советских республиках, но больше всего анекдот идет эстонцам. Флегматики и меланхолики, они воплощают то, чего нам, сангвиникам и холерикам, не хватает. Прежде всего – немую невозмутимость. В Эстонии советскую власть не простили и не забыли, а замолчали.

«Молчание, – насмотревшись на эстонцев, писал Довлатов, – огромная сила. Надо его запретить, как бактериологическое оружие».

2

В Эстонии Довлатов – не герой. И не только потому, что его все знали, но и потому, что он всех знал. «Компромисс» в Таллине читают, как письмо Хлестакова в «Ревизоре».

В Эстонии довлатовские персонажи носят имена не нарицательные, а собственные, причем, как мне объяснили, ничем не запятнанные. Все они, что бы ни понаписал Довлатов, – люди порядочные. Один фотограф Жбанков получился достоверно: алкаш как алкаш, он и не спорил.

Обида, однако, – тоже вид признания. Сергея вспоминают, как цунами: демонстрируют увечья, тайно гордясь нанесенным уроном. Мне даже показалось, что от Довлатова тут осталось следов больше, чем от советской власти. Таллин – слишком маленький город, чтобы не заметить в нем Сергея. Довлатова было так много, что о нем говорили во множественном числе. «Прихожу в гости, – рассказывала мне одна дама о знакомстве с Довлатовым, – а там много опасных кавказцев. И ботинки в прихожей – каждый на две ноги!»

Не исключено, что Сергей эту историю сам придумал и сам внедрил в местный фольклор. Он любил предупреждать дурные слухи, облагораживая их за счет формы, но не содержания. Тамара, эстонская жена Довлатова, вспоминает, как, назначая ей по телефону встречу, он описывал себя: «Похож на торговца урюком. Большой, черный, вы сразу испугаетесь».

Сергей одновременно гордился угрожающим обликом и стеснялся его. В одной газетной реплике он обиженно напоминает, что Толстой был изрядным здоровяком, а Чехов – крупным мужчиной, поэтому только дураки считают, что «здоровые люди должны писать о физкультурниках».

В поисках компромисса между силой и умом Сергей придумал себе соответствующий костюм: «нечто военно-спортивно-богемное, гибрид морского пехотинца с художником-абстракционистом». На деле это была блестящая, как сапоги, кожаная куртка. Я ужасно рассердил Сергея, сказав, что в ней он похож на гаишника.

Привыкнув производить грозное впечатление, выпивший Довлатов однажды голосом Карабаса-Барабаса спросил моего маленького сына: «Ну что, боишься меня?» Однако в Америке дети, как кошки, собаки и белки, ничего не боятся, поэтому Данька твердо взял Сергея за руку и внятно объяснил, какой именно автомат ему нравится. Где-то он у нас до сих пор валяется.

Эстония для Довлатова была примеркой эмиграции. Из России она казалась карманным Западом, оказавшимся по ошибке

на Востоке. Презрев карту, Довлатов помещал ее в условное пространство заграницы. Выбравшиеся из окна герои фантастического рассказа «Чирков и Берендеев» немыслимым маршрутом пролетают над «готическими шпилями Таллина, куполами Ватикана, Эгейским морем».

Это география рекламного бюро, а не школьного атласа. Довлатову важно, чтобы прямо за сонной Фонтанкой начиналась чужая жизнь. Она настолько чужая, что тут искривляется не только пространство, но и время. Отсюда сюрреалистическая ностальгия довлатовского Бунина, тоскующего по России в прованском Грассе: «Этот Бунин все на родину стремился. Зимою глянет из окна, вздохнет и скажет: “А на Орловщине сейчас, поди, июнь. Малиновки поют, цветы благоухают”». По ту сторону границы все меняется – и строй, и времена года.

Знакомый с фарцовщиками, Сергей любил обозначать Запад гардеробными этикетками – «сорочка “Мулен”, оксфордские запонки, стетсоновские ботинки». Он и в Америке упивался названиями фирм и всех уговаривал написать историю авторучки «Паркер» и шляпы «Борсалино».

Дело было не в вещах, а в звуках. Заграница для него начиналась с фонетики. «В само́й иностранной фамилии, – писал он, – есть красота». В Эстонии ее хватало, чем и пользовался Довлатов. Он вставлял в свои таллинские рассказы абзацы, будто списанные у Грэма Грина: «Его сунули в закрытую машину и доставили на улицу Пагари. Через три минуты Буша допрашивал сам генерал Порк».

Раньше на улице Пагари размещался КГБ, сейчас – контрразведка. Добротное барочное здание, как все в Таллине, отреставрировали, но телекамеры над входом остались.

Как ни странно, именно в этом нарядном доме Довлатову испортили жизнь, запретив его книгу. Неудивительно, что написанный на эстонском материале «Компромисс» – самое антисоветское сочинение Довлатова. В нем и правда многовато незатейливых выпадов, но написана она, как и остальные книги Довлатова, о другом – о распределении порядка и хаоса в мироздании.

3

Как многие пьющие люди, Довлатов панически любил порядок. Он был одержим пунктуальностью, боготворил почту. Распорядок дня он заносил в амбарную книгу. О долгах Сергей напоминал каждую минуту – либо уж никогда. «Основа всех моих занятий, – писал он, – любовь к порядку. Страсть к порядку. Иными словами – ненависть к хаосу».

При этом, будучи главным возмутителем покоя, Сергей

прекрасно сознавал хрупкость всякой разумно организованной жизни. Порядок был его заведомо недостижимым идеалом. Постоянно борясь с искушением ему изменить, Довлатов делал что мог.

Пытаясь разрешить основное противоречие своей жизни, Довлатов воспринял Эстонию убежищем от хаоса: «За Нарвой пейзаж изменился. Природа выглядела теперь менее беспорядочно».

Впрочем, и в Прибалтике порядок – не антитеза, а частный случай хаоса, его искусственное самоограничение. Ульманис, президент буржуазной Латвии, выдвинул лозунг: «Kas ir tas ir» – «Как есть – так есть». Очень популярный был девиз – его даже в школах вывешивали. Прелесть этого туповатого экзистенциализма – в отказе от претензий как объяснять, так и переделывать мир.

В поисках более однозначной жизни Сергей наткнулся на честное балтийское простодушие. Местный вариант советской власти позволил Довлатову и собственный конфликт с режимом перенести в филологическую сферу.

Эстония у Сергея – страна буквализма, где все, словно в математике, означает только то, что означает. Как, скажем, «Введение» в книге «Технология секса», которую Довлатов одалживает приятельнице-эстонке.

Эстонская власть слишком буквально понимала цветистую риторику своего начальства. В результате привычные партийные метафоры на здешней почве давали столь диковинные всходы, что пугались самих себя.

Не свободы в Эстонии было больше, а здравого смысла, из-за которого самая усердная лояльность казалась фрондой. Эстонский райком так старательно подражает московскому, что превращается в карикатуру на него:

«На первом этаже возвышался бронзовый Ленин. На втором – тоже бронзовый Ленин, поменьше. На третьем – Карл Маркс с похоронным венком бороды.

– Интересно, кто на четвертом дежурит? – спросил, ухмыляясь, Жбанков.

Там снова оказался Ленин, но уже из гипса».

Нигде советская власть не выглядела смешнее, чем в Эстонии. Безумие режима становилось особенно красноречивым на фоне основательности и деловитости, этих тусклых эстонских добродетелей, вступавших в живописный конфликт с номенклатурным обиходом.

Непереводимые партийные идиомы, невидимые, словно «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» в газетной шапке,

обретают лексическую реальность в довлатовской Эстонии. Когда ничего не значащие слова начинают что-то означать, клише разряжается, высвобождая при этом изрядный запас кретинизма:

«Слово предоставили какому-то ответственному работнику “Ыхту лехт”. Я уловил одну фразу: “Отец и дед его боролись против эстонского самодержавия”.

– Это еще что такое? – поразился Альтмяэ. – В Эстонии не было самодержавия.

– Ну, против царизма, – сказал Быковер.

– И царизма эстонского не было. Был русский царизм».

На антисоветские стереотипы эстонский буквализм оказывал не менее разрушающее действие. Встретив симпатичного врача-эстонца («Какой русский будет тебе делать гимнастику в одиночестве?»), Довлатов автоматически зачисляет его в диссиденты.

Узнав, что сын врача под следствием, он спрашивает:

«– Дело Солдатова?

– Что? – не понял доктор.

– Ваш сын – деятель эстонского возрождения?

– Мой сын, – отчеканил Теппе, – фарцовщик и пьяница. И я могу быть за него относительно спокоен, лишь когда его держат в тюрьме».

4

В «Юбилейном мальчике» Сергей описал четырехсоттысячного жителя Таллина. Предоставленный самому себе, город стал меньше, чем был. Прямо за крепостной стеной начинается сирень, огороды. На дачу едут, как у нас в магазин, минут пятнадцать. Однако по «Компромиссу» не чувствуется, что Довлатову в Эстонии тесно.

Словно кот на подоконнике, Сергей любил ощущать границы своей территории, будь это лагерная зона, русский Таллин («громадный дом, и в каждом окне – сослуживец») или 106-я улица в Квинсе. Гиперлокальность – как в джойсовском Дублине – давала Довлатову шанс добраться до основ. Изменяя масштаб, мы не только укрупняем детали, но и разрушаем мнимую цельность и простоту. С самолета не видно, что лес состоит из деревьев.

Сергей любил жить среди своих героев. Камерность нравилась Довлатову, ибо она позволяла автору смешаться с персонажами. Именно поэтому крохотная Эстония отнюдь не выглядит у Довлатова провинциальной.

Слово «провинциал» в словаре Сергея было если и не ругательством, то оправданием. Браня нас за недооценку любимого Довлатовым автора, он снисходительно объясняет дефицит вкуса нестоличным, «рижским происхождением».

Попрекал он нас, конечно, не Ригой, а неумением увидеть в малом большое. Корни провинциализма Довлатов находил в широкомасштабности претензий. Низкорослые люди смешны только тогда, когда становятся на цыпочки. Хрестоматийный образец – передовая в мелитопольской газете: «Мы уже не раз предупреждали Антанту…»

Ненавидя претенциозный монументализм, Сергей был дерзко последователен в убеждениях: «Рядом с Чеховым даже Толстой кажется провинциалом».

Удовлетворенная местом под солнцем Эстония не кажется Довлатову захолустьем, пока тут не становятся на цыпочки: «Вечером я сидел в театре. Давали “Колокол” по Хемингуэю. Спектакль ужасный, помесь “Великолепной семерки” с “Молодой гвардией”. Во втором акте, например, Роберт Джордан побрился кинжалом. Кстати, на нем были польские джинсы».

Между прочим, у эстонцев, как и у Довлатова, к Хемингуэю отношение особое. Одну фразу из «Иметь и не иметь» здесь все знают наизусть: «Ни одна гавань для морских яхт в южных водах не обходится без парочки загорелых, просоленных белобрысых эстонцев». Эстония – такая маленькая страна, что она, как Бобчинский, благодарна всем, кто знает о ее существовании.

5

«Компромисс» – первая книга, которую Сергей сам издал на Западе. Торопясь и экономя, он даже не стал перебирать текст, а взял его из разных журналов, где печатались составившие книгу новеллы.

Сергея тогда убедили, что в Америке пробиться можно только романом, и он пытался выдать за нечто цельное откровенный сборник рассказов. То же самое, но с бóльшим успехом Сергей проделал с «Зоной».

Для «Компромисса» он придумал особый прием. Сперва идет довлатовская заметка из «Советской Эстонии», а затем новелла, рассказывающая, как было на самом деле. Насколько аутентичны газетные цитаты, я не знаю, – их сверкой с затаенным злорадством занимаются тартуские филологи. Но дело не в этом. Постепенно усохла сама идея компромиссов, да и в жанровых ухищрениях Сергей разочаровался. К своему несостоявшемуся пятидесятилетию он расформировал старые книги, чтобы издать сборник лучших рассказов: «Представление», «Юбилейный мальчик», «Переезд на новую квартиру» – одни изюминки. Назвать все это он решил «Рассказы». Мы его отговаривали, считая, что такой значительный титул годится только для посмертного издания. Таким оно и вышло.

«Компромисс» был издательским первенцем Довлатова, и он с

наслаждением корпел над ним. На обложку Сергей поместил сильно увеличенную фотографию гусиного пера, а к каждой главе нарисовал заставки в стиле «Юности».

Несмотря на глубокомысленное перо и синюю краску оттенка кальсон, книжкой Сергей гордился и щедро всех ею одаривал – правда, с обидными надписями.

Нашему художнику Длугому он написал: «Люблю тебя, Виталий, от пейс до гениталий». На моей книге стоит ядовитый комплимент: «Мне ли не знать, кто из вас двоих по-настоящему талантлив». В экземпляре Вайля текст, естественно, тот же. Но это еще что! На литературном вечере одна дама решила купить стихи Александра Глезера с автографом. Стоявший рядом Довлатов выдал себя за автора. Осведомившись об имени покупательницы, Сергей, не задумываясь, вывел на титульном листе: «Блестящей Сарре от поблескивающего Глезера».

Как большинство эмигрантских изданий, «Компромисс» был не коммерческой, а дружеской акцией. Книга вышла в издательстве «Серебряный век», чьим основателем, владельцем и всем остальным был Гриша Поляк, человек исключительно преданный Довлатову и его семье.

Поляк был постоянным наперсником Сергея. Он жил рядом, они вместе прогуливали фокстерьера Глашу, а потом таксу Яшу и говорили о книгах, которые Гриша ценил даже больше изящной словесности. Довлатов звал его литературным безумцем и писал о Гришиной страсти с уважением: «Книги он любил – физически. Восхищался фактурой старинных тисненых обложек. Шершавой плотностью сатинированной бумаги. Каллиграфией мейеровских шрифтов».

Тем удивительней, что содержание изданий «Серебряного века» никак не хотело соответствовать их форме. Гришины книги линяли от прикосновения и рассыпались на листочки, как октябрьские осины.

Одно из важных достоинств Поляка заключалось в бесконечном добродушии, с которым он сносил довлатовские измывательства. Может быть, потому, что значительная часть их была заслужена. Гриша отличался феерической необязательностью. Он все забывал, путал, а главное – терпеть не мог отсылать изданные книги заказчикам и даже авторам. Когда все мы совместными усилиями выпустили первый номер очень неплохого альманаха «Часть речи», Довлатов силой тащил Гришу на почту, осыпая его упреками по пути.

Мыслил Поляк широко. Он собирался издать полное собрание сочинений Бродского, выпустить библиотеку современной поэзии, намеревался наладить книготорговлю в

эмиграции и открыть в Нью-Йорке свой магазин. Проффер, глава легендарного издательства «Ардис», просил с ним об этих проектах не говорить: у Карла был рак желудка, и ему было больно смеяться.

Несмотря ни на что, Сергей не давал Гришу в обиду. Поляк был готовым довлатовским персонажем, и Сергей любил его, как Флобер госпожу Бовари.

Поэзия и правда

1

В «Невидимой книге» все имена были настоящими. И это никого не смущало, потому что Сергей писал обо всех только хорошее: «Я мог бы вспомнить об этих людях что-то плохое. Однако делать этого принципиально не желаю. Не хочу быть объективным. Я люблю моих товарищей».

В «Компромиссе» имена тоже были настоящими, но на этот раз Довлатов о знакомых уже не писал ничего хорошего.

Перемывая всем косточки, Сергей доставлял величайшее наслаждение собеседникам. Во-первых, это и правда было очень смешно. Во-вторых, лестно входить вместе с Довлатовым в компанию ироничных людей, так хорошо разбирающихся в человеческих слабостях. В-третьих, грело чувство исключительности: от самонадеянности, глупости и меркантильности избавлены лишь члены узкого кружка, хихикающего вокруг Сергея.

Случайным свидетелям хватало трех причин, но для опытных была еще одна, четвертая, позволяющая смеяться над ближним с чистой совестью. Они знали, что стоит им встать из-за стола, как их тут же принесут в жертву.

В эмиграции «Компромисс» никого не задел. Из Америки эстонские функционеры, вроде «застенчивого негодяя Туронка», казались не менее вымышленными, чем Ноздрев или Манилов.

Хуже стало, когда выяснилось, что Довлатов пишет только с натуры. А натура – это мы. Что мы и составляем тот ландшафт, который он широкими, бесцеремонными мазками переносит на полотно.

Больше всего досталось, пожалуй, Поповскому. Марк Александрович был опытным и плодовитым литератором. Советская власть запретила множество его книг, но выпустила еще больше. В «Новом американце» он дебютировал яростной статьей под названием «Доброта». Затем, борясь со злоупотреблениями, Поповский развалил единственную действующую организацию в эмиграции – Ассоциацию ветеранов.

Человек безоглядной принципиальности, он был изгнан из четырнадцати редакций. Однако была в его тяжелом характере редкая по благородству черта – хамил Поповский только начальству. Главным редакторам Поповский резал правду в глаза. На первой же планерке в «Новом американце» он выудил из довлатовского выступления цитату из Кафки и пришел в неописуемый восторг. «Я приятно поражен, – восклицал он, –

никогда бы не подумал, что вы читаете книги!»

Дальше – хуже: Поповский попрекал всех беспринципностью. Мы отвечали опечатками – в списке редакционных сотрудников его писали то Мрак, то Маркс Поповский.

Владельцам «Нового американца» суровый Поповский внушал такой трепет, что в трудный для газеты момент его назначили заместителем Довлатова. Поповскому отводилась роль Фурманова при Чапаеве – он должен был компенсировать наше кавалерийское легкомыслие.

Из этого ничего не вышло, но Сергей не забыл непрошеного заместителя и вывел его в «Иностранке» как автора книги «Секс при тоталитаризме». Собирая для своей монографии материал и одновременно флиртуя с главной героиней повести, он спрашивает, когда «она подверглась дефлорации»:

«– До или после венгерских событий?

– Что значит – венгерские события?

– До или после разоблачения культа личности?

– Вроде бы после».

Самое удивительное, что не только жертвы Довлатова, но и сам он тяжело переживал им же нанесенные обиды. Через пять лет после смерти Сергея Поповский опубликовал написанное ему Довлатовым письмо: «Ощущение низости по отношению к Вам не дает мне покоя уже довольно давно. Я считаю, что Вы имели все основания съездить мне по физиономии… Короче говоря, я не прошу Вас простить меня и не жду ответа на это посланье, я только хочу сообщить Вам, что ощущаю себя по отношению к Вам изрядной свиньей».

Нет оснований сомневаться в искренности письма – Сергей каялся с тем же размахом, что и грешил. Но характерно, что, признавая свою неправоту, он отнюдь не обещал исправиться. Наверное, потому и прощения не просил.

Похоже, что у Довлатова не было выхода. Литература, которую он писал, не была ни художественной, ни документальной. Сергей мучительно искал третьего – своего – пути.

Об осознанности этих поисков говорит редкое признание Довлатова. Уникальность его в том, что сделано оно под видом письма в редакцию. Пользуясь маской выдуманного им доцента минского пединститута, Сергей сказал о себе то, что хотел бы услышать от других: «Довлатов-рассказчик создает новый литературный жанр. Документальная фактура его рассказов – лишь обманчивая имитация. Автор не использует реальные документы. Он создает их художественными методами. То есть сама документальность – плод решения эстетической задачи. И

как результат – двойное воздействие. Убедительность фактографии помножается на художественный эффект».

2

Я никогда не мог понять, как может писатель сесть за стол и вывести на бумаге: «Иванов (Петров, Джонсон, Пушкин, пудель) вышел на скрипучее крыльцо и посмотрел на низкие облака». Необязательность, случайность этих и любых других им подобных фраз компрометирует вымысел. Горький запрещал молодым авторам писать «снял сапоги», потому что это уже было до них сказано. Безнадежная банальность снятых сапог и скрипучего крыльца делает литературу невозможной.

Классиков это не смущало, потому что они умели создавать массированное чувство реальности. Читатель готов был в нее верить до тех пор, пока мириады раз повторенный прием не перестал работать. В наше время плагиатом кажется не определенный сюжет или герои, а сам способ художественного воспроизводства действительности, простодушный и условный, как картина, вышитая болгарским крестиком.

Уже Толстой жаловался Лескову: «Совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отживают или я отживаю».

Довлатов, отдавая себе отчет в исхоженности этого пути, прекрасно его пародировал. Он мог, ни разу не запнувшись, имитировать целыми страницами роман глубоко уважаемой им Веры Пановой. В этой псевдоцитате было все, из чего состоят обычные романы, – изнурительно детальный пейзаж, подробное описание костюма героев, их сложная внутренняя жизнь.

Сергей искренне считал, что во всем виноваты гонорары. Советский Союз – единственная страна, где платили не по таланту и даже не по тиражу, а за печатный лист. Понятно, что советские романы, говорил он, – самые толстые в мире. Каждое придаточное предложение – полкило говяжьих сарделек.

Ощутив исчерпанность обычной художественной литературы, автор либо машет на все рукой, обменивая скрипучее крыльцо на сардельки, либо пишет литературу необычную.

Сергей пробовал сочинять странную прозу. Иногда удачно – «я отморозил пальцы рук и уши головы». (Чувствуется, что к тому времени Платонов уже заменил Хемингуэя.) Но чаще опыт себя не оправдывал, как это случилось с местами симпатичной, но в целом невнятной детективной повестью «Ослик должен быть худым».

В сущности, авангардный изыск Довлатову претил. И понятно почему. Кто-то правильно заметил, что экспериментальной

называют неудавшуюся литературу. Удавшаяся в определениях не нуждается.

Тогда я так не считал и радовался всему непохожему. Но Довлатов к этим привязанностям относился прохладно. Ему не нравился эзотерический журнал «Эхо», который издавали в Париже Марамзин с Хвостенко. Зиновьев вызывал у него скуку, Мамлеев – тоскливое недоумение. Книжку Саши Соколова Довлатов отдал, едва открыв.

Сергей не верил в непонятное и не прощал его даже приятелям. Собиратель авангардной поэзии Кузьминский горячо заступился за одного из них, но было поздно – тот уже попал в «Компромисс»:

«– Кто эта рыжая вертлявая дылда? Я тебя с ней утром из автобуса видела.

– Это не рыжая вертлявая дылда. Это – поэт-метафизик Владимир Эрль».

Довлатов не вел литературоведческих разговоров, терпеть не мог умных слов и охотно издевался над теми, кто их употреблял. Например, надо мной:

«Генис написал передачу для радио “Либерти”. Там было множество научных слов – “аллюзия”, “цезура”, “консеквентный”. Редактор сказал Генису:

– Такие передачи и глушить не обязательно. Все равно их понимают лишь доценты МГУ».

Ничего такого я не помню, а что значит «консеквентный» до сих пор не знаю и знать не хочу. Но я понимаю, что Довлатова справедливо бесило все, что не переводится на человеческий язык.

Больше всего Сергей ненавидел слово «ипостась», но и из-за «метафизики» мог выйти из-за стола.

Довлатов пробовал не только бороться с банальностью, но и уступать ей. Он уверял, что написал за кого-то книгу «Большевики покоряют тундру». Под своим именем и даже с фотопортретом Довлатов опубликовал в «Юности» рассказ о рабочем классе. Об этом сочинении ходила эпиграмма, авторство которой не без оснований приписывалось самому Довлатову:

Портрет хорош, годится для кино,
но текст – беспрецедентное говно.

За журнальную публикацию Сергей получил четыреста рублей, часть которых пошла на покупку часов. Тамара Зибунова вспоминает, что отнесла часы граверу с просьбой написать

«Пропиты Довлатовым» как раз для того, чтобы этого не случилось.

Надпись не помогла, но в самой затее – колорит эпохи. В повести Сэлинджера «Выше стропила, плотники» упоминались спички, на которых были напечатаны слова: «Эти спички украдены из дома Боба и Эди Бервик».

Мне кажется, что сама по себе идея продажной литературы Сергея не слишком возмущала. Он говорил, что неподкупность чаще всего волнует тех, кого не покупают. Во всяком случае, к советским писателям он относился довольно неплохо и о многих писал с трогательной благодарностью.

Литературу, помимо всего прочего, он считал профессией, и дурной язык его раздражал больше партийного. Он не столько боялся заказной работы, сколько не верил в ее возможность: «В действительности халтуры не существует. Существует, увы, наше творческое бессилие».

Глупость советской власти – не в идеологической ревности, а в чисто практической недальновидности: ни один режим не относился так снисходительно к безделью и так безжалостно – к делу. Сергей хотел писать хорошо. Власть терпела только тех, кто писал как получится.

3

Насмотревшись на ржавые трубы в нью-йоркских галереях, я решил полюбить передвижников. В ностальгическом порыве я готов был простить им все: школьные рассказы по картинке, народолюбие, фантики.

Сомнительный объект любви выигрывает от разлуки и проигрывает от встречи. Когда после пятнадцатилетнего перерыва мне удалось вновь побродить по Русскому музею, я понял, что с этими, знакомыми, как обои, картинами не так. Раньше я думал, что беда – в душераздирающей пошлости этого вечного «Последнего кабака». Как говорил Достоевский, дайте русским самую поэтическую картину, они ее отбросят и выберут ту, где кого-нибудь секут. Передвижники, как матрешки, только кажутся чисто русским явлением. Их бродячие сюжеты встречаются во всех второразрядных музеях Европы.

Дело в другом: картины передвижников кажутся такими же анемичными, как те, что писали их соперники. Безжизненность академистов объясняется тем, что они слишком хорошо учили анатомию. Не желая жертвовать приобретенными в морге знаниями, они, как краснодеревщики, обтягивали кожей каркас. В результате на полотне получался не человек, а его труп.

Когда в музее добираешься до импрессионистов, кажется, что их картины прожигают стену. Будто не подозревающий о своей

близорукости зритель надел очки. Импрессионисты, изображая виноград мохнатым от налипшего на него света, показывают нам то, что мы и без них могли бы увидеть, если бы смотрели на мир так же прямо, как они.

Вот этой прямоты и не было у передвижников. Они не портретировали действительность, а ставили ее, как мизансцену в театре самодеятельности. Естественности в их картинах не больше, чем в пирамиде «Урожайная». Чем старательней они копировали жизнь, тем дальше отходили от нее: портрет – не муляж.

В музее восковых фигур среди королей, президентов и убийц часто сажают воскового билетера. Из всех экспонатов только он и похож на настоящего человека. Обычно Сергей называл свои рассказы рассказами, но в молодости он добавлял эпитет – импрессионистские.

Это странно, потому что Довлатов живописью не интересовался. Он прекрасно рисовал, обладал вкусом и чутьем к дизайну, но не помню, чтобы Довлатов хоть вскользь говорил о картинах. Он клялся, что ни разу не был в Эрмитаже, и я ему верю, потому что представить Сергея в музее так же трудно, как в сберкассе.

Я думаю, что Довлатову нравилось у импрессионистов лишь то, чему он мог у них научиться, – не результат, а метод. Они, замечает Сергей, «предпочитают минутное вечному». Это можно сказать и о довлатовской прозе.

Если передвижники нагружали картины смыслом до тех пор, пока художественная иллюзия не становилась простодушной условностью, то импрессионисты полагались на случай. Изображая мир в разрезе, они верили, что действительность – как сервелат: всякий ее ломтик содержит в себе полноту жизненных свойств.

Муравей, ползущий вдоль рельсов, никогда не поймет устройства железной дороги. Для этого необходимо ее пересечь, причем – в любом месте.

Довлатов шел не вдоль, а поперек темы. Как импрессионисты, он не настаивал на исключительности своего сюжета. Когда Довлатов писал портрет мира, ему, как и им, подходил, в сущности, любой ландшафт.

Его пейзажем были люди – настоящие люди. Поэтому Довлатову и не годились вымышленные персонажи – он должен был работать на пленэре. Ведь только живые люди сохраняют верность натуре. Они и есть натура.

Человек – вещь природы. Она заключена в нем точно так же, как в дереве или камне. Делая ее видимой, искусство рождает

мир: искусственное создает естественное и возвращает туда, откуда взяло.

Мариенгоф, автор знаменитых мемуаров «Роман без вранья», описал этот процесс с редким знанием дела: «Хорошие писатели поступают так: берут живых людей и всаживают их в свою книгу. Потом те вылезают из книги и снова уходят в жизнь, только в несколько ином виде, я бы сказал, менее смертном».

Человека нельзя придумать, как нельзя выдумать облако. Природа всегда переплюнет наше воображение. Неспособный конкурировать с природой, художник может ее лишь упростить. Например, нарисовать, как это делали сюрреалисты, облако квадратным. Однако квадратное облако – не облако вовсе. Это инверсия естества.

В литературе таким методом штампуют из героев типы. Делая из Обломова – обломова, мы переходим от живой конкретности арифметики к мертвой абстракции алгебры – от бесконечного разнообразия цифр к ограниченности алфавита, каждая буква которого обладает условным, а не абсолютным значением. Упрямо сохраняя неповторимую индивидуальность, цифра, как человек, может быть равна лишь самой себе.

Довлатов, кстати, очень любил героя Леонида Андреева, который говорил, что из-за порочности недостоин носить человеческое имя и поэтому просит называть его буквой, а лучше – цифрой.

4

Довлатов понимал, что окружает себя своими жертвами, но сделать ничего не мог. Даже заменить настоящее имя персонажа для него было мучительно – все равно что стать соавтором чужого произведения.

Вымышленные имена, как бумажные цветы, не могут ни приняться, ни прорасти. Подмены может не заметить читатель, но не автор. Придуманное имя ему мешает, ибо не заменяет настоящее, а конкурирует с ним: фальшивый персонаж отпихивает настоящего. Даже в газетной текучке Сергей предпочитал обходиться без псевдонимов. При необходимости он употреблял инициалы «С. Д.».

Опасность псевдонимов в том, что они заменяют личность автора фантомами. Неслучайно они так редко похожи на настоящие фамилии. Я, правда, знаю журналиста Каца, принципиально подписывавшегося Левин. Но обычно псевдонимы звучат вычурно, как Северянин, или мелодраматично, как Горький.

Одному Лимонову псевдоним подходит больше фамилии, но только благодаря Бахчаняну, который придумал Эдуарду Савенко

«высокопарную и низкопробную» фамилию.

Гордый изобретением, Вагрич требовал, чтобы каждую подпись Лимонов сопровождал указанием «Копирайт Бахчаняна». Это не мешало им дружить. По крайней мере, до тех пор, пока Лимонов не вставил в автобиографический роман гомосексуальный эпизод, на который Вагрич отреагировал газетным объявлением: «Ищу приключений на свою жопу. Лимонов».

В Нью-Йорке кроме Бахчаняна один Довлатов терпимо относился к Лимонову. Сергей не только, как все, читал с интересом его скандальный роман «Это я, Эдичка», но и – в отличие от всех – публично заступался за автора, которого наши в конце концов выдавили из Америки во Францию. В Париж его провожал тот же Вагрич – напоследок он помог Лимонову найти кроссовки на каблуке.

Все мы не красавцы

1

Сергей мало что любил – ни оперы, ни балета, в театре – одни буфеты. Даже природа вызывала у него раздражение. Как-то в обеденный перерыв вытащили его на улицу – съесть бутерброд на весенней травке. Сергей сперва зажмурился, потом нахмурился и наконец заявил, что не способен функционировать, когда вокруг не накурено. С годами, впрочем, он полюбил ездить в Катскильские горы, на дачу. Но и там предпочитал интерьеры, выходя из дома только за русской газетой. «Страсть к неодушевленным предметам раздражает меня, – писал Довлатов, – я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку».

Мне кажется, Сергей был просто лишен любопытства к не касающейся его части мира. Он не испытывал никакого уважения к знаниям, особенно тем, что Парамонов называет необязательными. Обмениваться фактами ему казалось глупым. Несмешную информацию он считал лишней. Довлатов терпеть не мог античных аллюзий. Он и исторические романы презирал, считая их тем исключительным жанром, где эрудиция сходит за талант. Сергей вообще не стремился узнавать новое. Книги предпочитал не читать, а перечитывать, путешествий избегал, на конференции ездил нехотя, а на лиссабонской и вовсе запил. В результате путевых впечатлений у него наберется строчки три, и те о закуске: «Португалия… Какое-то невиданное рыбное блюдо с овощами. Помню, хотелось спросить: кто художник?»

Мне тогда все казалось интересным, и понять довлатовскую индифферентность было выше моих сил. Я не только выписывал каждый месяц по дюжине книг, но и читал их. И историю Карфагена, и дневники Нансена, и кулинарный словарь. Я знал, как устроена дрободелательная машина, мог перечислить гималайские вершины и римских императоров. Кроме того, я тайком перечитывал Жюля Верна и сам был похож на капитана Немо, который на вопрос «Какова глубина Мирового океана?» отвечает сорока страницами убористого текста. Что касается путешествий, то ездить мне хотелось до истерики. Я побывал в сорока странах. Более того, мне всюду понравилось.

Довлатову я об этом не рассказывал – страсть к передвижению ему была чужда. И, как выяснилось, неприятна. «Вайль и Генис, – писал Сергей в период охлаждения, – по-прежнему работают талантливо. Не хуже Зикмунда с Ганзелкой. Литература для них – Африка. И все кругом – сплошная Африка.

От ярких впечатлений лопаются кровеносные сосуды…»

Может быть, Сергей был прав.

В Париже есть музей неполученных посылок. Одна поклонница посоветовала Беккету туда сходить: вещи без хозяев, анонимные, заброшенные, каждый экспонат – драма абсурда. Беккет, однако, вежливо уклонился: «Видите ли, мадам, – сказал он, – я с 58-го не выхожу из дома».

Беккет был очень образованным человеком. Знал много языков, обошел пешком пол-Европы. Лучший студент дублинского Тринити-колледжа, эрудит, любитель чистого и бесцельного знания, он мечтал остаться наедине с Британской энциклопедией. В его юношеской поэме о Декарте я не разобрал даже названия. Текста в ней меньше, чем примечаний. Но однажды Беккету пришло в голову, что непознаваемого в мире несоизмеримо больше, чем того, что мы можем узнать. С тех пор в его книгах перевелись ссылки, а сам он не выходил без нужды из дома. Все, что Беккету было нужно для литературы, он находил в себе. Сергей – в других.

Довлатова интересовали только люди, их сложная душевная вязь, тонкая «косметика человеческих связей». Иногда мне казалось, что люди увлекали Сергея сильнее всего на свете, даже больше литературы. Впрочем, Довлатов и не проводил четкой границы между личностью и персонажем. Люди были алфавитом его поэтики. Именно так: человек как единица текста.

Сергей сочувственно вспоминал уроки Бориса Вахтина, который советовал младшим коллегам писать не идеями, а буквами. Но сам Довлатов писал людьми.

2

Считается, что в наше время культура утратила универсальный – один на всех – миф, который отвечал на все вопросы художника. Поэтому, вынужденные сами о себе заботиться, большие писатели XX века – Джойс, Элиот, Платонов – приходили в литературу с собственными мифами.

На нашем поколении мифы кончились. Довлатов это понимал, и вместо бесплодных попыток найти для жизни общий знаменатель он просто останавливался в торжественном недоумении перед галереей примечательных лиц, которые породила неутомимая в любви к гротеску советская власть.

Выйдя на обочину человечества, она наплодила столько необъяснимых личностей, что одного их каталога хватило бы на целое направление.

Я всегда считал, что чудак – единственный достойный плод, который взрастила социалистическая экономика. Авторы самиздатских журналов, режиссеры авангардных театров,

художники-нонконформисты, изобретатели, поэты, знахари, странники, собиратели икон, переводчики с хеттского – все они смогли появиться на свет только потому, что власть укрывала их от безразличного мира. Конечно, обычно она их не любила, но всегда замечала, придавая фактом преследований смысл и оправдание их трудам.

Только в стране, безразличной к собственной экономике, чудаки могли найти нишу в обществе, где они были свободны от него, – невнятные НИИ, туманные лаборатории, смутные конторы, будка сторожа, каморка лифтера, та котельная, наконец, которую увековечил Довлатов: «Публика у нас тут довольно своеобразная. Олежка, например, буддист. Последователь школы “дзэн”. Ищет успокоения в монастыре собственного духа. Худ – живописец, левое крыло мирового авангарда. Работает в традициях метафизического синтетизма. Рисует преимущественно тару – ящики, банки, чехлы… Ну, а я человек простой. Занимаюсь в свободные дни теорией музыки. Кстати, что вы думаете о политональных наложениях у Бриттена?»

Советский чудак – столь же яркий тип, как монах Средневековья или художник Ренессанса. Это готовый материал для той словесности, что, в сущности, литературой уже не является. Скорее, это письмо с натуры, кунсткамера, парад уродов.

Традиция эта сугубо русская, идущая не от Пушкина, а от Гоголя. Более предсказуемый Запад порождает типы, мы – безумные индивидуальности, чудаков и чудиков.

Именно за это Сергей больше других советских авторов любил Шукшина. В первых кадрах одного его фильма, прямо за титрами, нетвердо шагает мужчина. Камера медленно скользит по его дрожащим от напряжения ногам, скованной фигуре, окаменевшей шее – и застывает, не добравшись до подбородка. Остальное вырезано. Дело в том, что на голове он нес налитый до краев стакан водки. В фильме сцена никак не обыграна – сюжету она не нужна, но эпизод этот не лишний, а главный. Он, как хороший эпиграф, не только определяет тон, но и служит немой декларацией о намерениях – показывать странности жизни, а не объяснять их.

Другая сцена, которую Сергей часто пересказывал, – из фильма «Когда деревья были большими». Там одного персонажа спрашивают:

– Ты зачем соврал?

– Не знаю, – говорит, – дай, думаю, совру и соврал.

По интонации это близко к Достоевскому. В «Мертвом доме» у него один каторжник все приговаривает: «У меня небось не

украдут, я сам боюсь, как бы чего не украсть».

И в жизни, и в искусстве Сергей ценил не жесткий, как в литературе абсурда, алогизм, не симулирующую бессмыслицу заумь, не прямую антитезу разуму, а обход его – загулявший, не здравый, смысл. Каждое нелепое проявление его свидетельствует: человек шире своих слов и поступков. Он просто не влезает в них – квадратура круга.

Запутавшись в самом себе, человек ставит предел и нашему анализу. Он, как атом у греков, обладает той неделимой цельностью, которую нельзя разложить на элементарные частицы страхов и страстей. Непереводимый на язык аргументов остаток личности завораживал Довлатова. Сергей смаковал семантическую туманность, вызывающую легкое, будто от шампанского, головокружение. Он подстерегал те едва заметные сдвиги рациональности, которые коварно, как подножка, выводят душу из равновесия.

Довлатов с юности коллекционировал причуды реальности, которые, как говорила Алиса в Стране чудес, наводят на мысли, только неизвестно, на какие. Сергей рассказывал, что студентом срывал товарищей с лекции, чтобы полюбоваться на старичка в сквере, смешно дергающего носком ботинка.

Неудивительно, что в университете Довлатов не задержался. Сергей писал, что на экзамен по немецкому он пришел, зная на этом языке только два слова: Маркс и Энгельс.

3

Любуясь загадочностью нашей природы, Довлатов признавал только тайну, которая была рядом. Он не слышал о Бермудском треугольнике, не читал фантастики, не интересовался переселением душ и не заглядывал в рубрику гороскопов, хотя и придумал ей название – «Звезды смотрят вниз». Довлатов пожал плечами, когда я написал статью о снежном человеке. По-настоящему таинственными Сергею казались не снежные люди, а обыкновенные. Например, его сосед, которого он описывал как «загадочного религиозного деятеля Лемкуса».

Честно говоря, ничего загадочного я в нем не видел. Обычный человек, приветливый, тихий, услужливый. Устроил довлатовскую дочку Катю в летний баптистский лагерь. Когда мы, заготовив шашлык, приехали ее навестить, он просил нас из уважения к религии выпивать, спрятавшись за дерево. Но для Довлатова не нашлось подходящего ствола.

Лемкус был энергичным литератором. Вместе со всеми нами он печатался в журнале Перельмана «Время и мы». Рассказы его не отличались от многих других, но у Довлатова они вызывали тяжелое недоумение. (Наверное, с непривычки. Я приехал раньше

него и успел поработать в газете, где ядерную авиацию называли «нуклеарными бомбовозами».) Сергей не мог понять, что значит «розовый утренний закат напоминал грудь молоденькой девушки». Меня больше смущало название другого рассказа: «Задница, которая нас погубила».

Помимо изящной словесности Лемкус занимался журналистикой. В частности, издавал газету «Литературный курьер». В ней он напечатал интервью с только что приехавшим на Запад Аксеновым. Первые слова Василия Павловича звучали в записи редактора так: «Я скучаю за Москвой, за друзьями».

Лемкуса выделял успех не на литературном, а на религиозном поприще, чего, надо сказать, в эмиграции не любят. Считалось, что неофиты ищут не духовной, а материальной выгоды.

В период кошерного «Нового американца» наш научный обозреватель носил в пиджаке два Ветхих Завета – один в левом кармане, другой в правом. Бахчанян сказал по этому поводу: «Носится, как дурак с писаной Торой». Однако его все равно выгнали, и он, оставив иудаизм, стал эсперантистом. Так что дивиденды вера приносила сомнительные. У баптистов, правда, по воскресеньям кормили, но только тех, кто крестился.

Лемкус тем не менее сумел преуспеть. В перестройку он напечатал в Москве статью в защиту Христа за подписью «Редактор трансмирового радио». Я не понял, идет речь о межпланетной или трансцендентной связи, но сразу подумал о проницательности Довлатова, который считал Лемкуса загадочным еще тогда, когда тот всего лишь «звонил с просьбой напомнить отчество Лермонтова».

4

Люди у Довлатова, как точно заметил Леша Лосев, «больше, чем в жизни».

Лосева я называю так не из фамильярности (за двадцать лет мы не удосужились перейти на «ты»), а чтобы избежать путаницы. Дело в том, что раньше он подписывался и Лев Лосев, и Алексей Лифшиц. Это раздражало читателей. Вынужденный объяснить, почему он называет себя то Львом, то Алексеем, Лосев написал, что в этом нет ничего необычного – точно так же поступал Толстой.

Лосеву вообще не везло с читателями. Когда мы напечатали его стихотворение про войну в Афганистане, на страницах газеты разгорелась дискуссия о пределах допустимого в современном поэтическом языке. Подписчики из старой эмиграции услышали что-то неприличное в упомянутом в стихотворении муэдзине.

Довлатов, как и все мы, относился к Лосеву с осторожным

вниманием и деликатным интересом. Сергей писал о нем уважительно: «Его корректный тихий голос почти всегда был решающим». Тут чувствуется зависть холерика.

Довлатов был прямой противоположностью Лосеву. Леша так скрупулезно и талантливо культивирует внешность и обиход дореволюционного профессора, что кажется цитатой из мемуаров Андрея Белого. Те, кто видел Лосева впервые, могли подумать, что стихи, вроде замечательного цикла «Памяти водки», сочинил его однофамилец.

Обычно доктор Джекил в Лосеве легко побеждал мистера Хайда. Но однажды, во время конференции в Гонолулу, Лосев выскочил из экскурсионного автобуса и на глазах доброй сотни славистов так ловко и быстро залез на кокосовую пальму, что только я и успел его сфотографировать. Этот снимок бережно хранится в моем архиве – до тех времен, когда Лосев станет академиком или классиком.

Итак, Леша Лосев написал, что люди у Сергея больше, чем в жизни. И правда, по сравнению с другими, довлатовские персонажи – как голые среди одетых. Может быть потому, что Сергей создавал портреты своих героев путем вычитания, а не сложения.

Парадокс искусства в том, что художник никогда не догонит, как Ахилл черепаху, изображаемый им оригинал. Сколько лет человеку? Два? Сто? Живой человек меняется, мертвый – не человек вовсе. Поэтому всякий портрет – условная смесь долговечного с сиюминутным. Добавляя детали, мы только уменьшаем сходство.

Сергей действовал наоборот. Перенося свою модель на бумагу, он убирал все, без чего можно было обойтись. Иногда Довлатову хватало одного деепричастия: «Ровно шесть, – выговорил Цуриков и, не сгибаясь, почесал колено».

«Человек, – писал Сергей, – рождается, страдает и умирает – неизменный, как формула воды H2O». В поисках таких формул Довлатов для каждого персонажа искал ту минимальную комбинацию элементов, соединение которых делает случайное неизбежным. Этим довлатовские портреты напоминают японские трехстишия:

Она коротко стриглась,
читала прозу Цветаевой
и недолюбливала грузин.

5

Хокку удивляют неразборчивостью. Эти стихи не «растут из сора», а остаются с ним. Им все равно, о чем говорить, потому что

важна не картина, а взгляд. Хокку не рассказывают о том, что видит поэт, а заставляют нас увидеть то, что видно без него.

Мы видим мир не таким, каким он нам представляется, и не таким, каким он мог бы быть, и не таким, каким он должен был бы быть.

Мы видим мир таким, каким бы он был без нас.

Хокку не фотографируют момент, а высекают его на камне. Они прекращают ход времени, как остановленные, а не сломанные часы.

Хокку не лаконичны, а самодостаточны. Недоговоренность была бы излишеством.

Это – конечный итог вычитания.

Они напоминают пирамиды, монументальность которых не зависит от размера.

Сюжет в хокку разворачивается за пределами текста. Мы видим его результат: жизнь, неоспоримое присутствие вещей, бескомпромиссную реальность их существования.

Вещами хокку интересуются не потому, что они что-то символизируют, а потому, что они, вещи, есть.

Слова в хокку должны ошеломлять точностью – как будто сунул руку в кипяток.

6

Точность для Довлатова была высшей мерой. Поэтому я горжусь, что он и у нас обнаружил «в первую очередь – точность, мою любимую, забытую, утраченную современной русской литературой – точность, о которой Даниил Хармс говорил, что она, точность, – первый признак гения».

Только не надо путать точность с педантичной безошибочностью. Ее критерий – внутри, а не снаружи. Она – личное дело автора, от которого требуется сказать то, что он хотел сказать, – не почти, не вроде, не как бы, а именно и только.

Точность – счастливое совпадение цели и средства. Или, как говорил Довлатов, тождество усилий и результатов, ощутить которое, неожиданно добавлял он, легче всего в ти́ре.

В литературе для Довлатова только один грех был непрощенным – приблизительность. В «Невидимой книге» он замечает: «Я хотел было написать: “Это человек сложный…” Сложный, так и не пиши».

Большинство, к сожалению, пишут длинно, красиво и не о том. Читать такое – как общаться с болтливым заикой.

Чаще всего точность заменяют благими намерениями. Считается, что добро можно защищать любыми словами – первыми слева по правилу буравчика.

Точность, кстати, – отнюдь не то же, что простота. Но,

включая в себя и темноту, и сложность, она даже непонятное делает кристально ясным. Поэтому точность – необходимое свойство бессмыслицы и абсурда. Не зря Довлатов ссылался на Хармса.

В сущности, антитеза литературы – не молчание, а необязательные слова.

Пустое зеркало

1

Хотя Довлатов и говорил, что не понимает, как можно писать не о себе, он честно пытался. У него есть рассказы, написанные от лица женщины. В лучшем из них – «Дорога на новую квартиру» – рефреном служит фраза из дневника героини: «Случилось то, чего мы больше всего опасались».

И все-таки это не то. Безошибочно довлатовской его прозу делает сам Довлатов. Своим присутствием он склеивает окружающее в одно целое.

Довлатов-персонаж даже внешне не отличим от своего автора – мы всегда помним, что рассказчик боится задеть головой люстру. Этот посторонний взгляд сознательно встроен в его прозу – Сергей постоянно видит себя чужими глазами.

Сами себе мы обычно кажемся прозрачными, поэтому так быстро забываем, что сели в краску. Чтобы постоянно держать себя в фокусе чужого внимания, нужны более сильные потрясения, вроде расстегнутой ширинки или прорехи на брюках. Как раз таким инцидентом начинается один из довлатовских рассказов: «У редактора Туронка лопнули штаны на заднице».

Сергей и себя любил изображать в болезненной, как заусеница, ситуации. Я этого не понимал, пока не испробовал на себе. Оказалось, что лучший способ избавиться от допущенной или испытанной неловкости – поделиться ею. Рассказывая о промахе, ты окружаешь себя не злорадными свидетелями, а сочувствующими соучастниками. В отличие от горя и счастья стыд поддается делению, и гласность уменьшает остаток.

Сергей знал толк в таких нюансах. Расчетливо унижая себя в глазах окружающих, он понимал, что их любовь вернется с лихвой.

Так, в очередной раз описывая первую встречу с женой, Довлатов начинает с нелестной интимности: «Меня угнетали торчащие из-под халата ноги. У нас в роду это самая маловыразительная часть тела».

Честно говоря, я всегда думал, что ноги бывают только у девушек. Но Сергей, живо интересовавшийся своей анатомией, никогда не надевал шортов, а когда увидел в них меня, почему-то решил, что я красуюсь икрами. Думаю, поэтому в «Записных книжках» он меня мстительно называет «плотным и красивым».

На самом деле «плотным и красивым» был не я, а он. Склонный к полноте, Довлатов напоминал с удовольствием распустившегося спортсмена.

Толстым, однако, он бывал не всегда. Когда живот начинал выпирать арбузом, Сергей спохватывался и бешено худел. Довлатов смирял плоть с таким энтузиазмом, что даже следить за ним было утомительно. Как-то в период диеты он заказал в «Макдональдсе» самое здоровое блюдо – Chicken McNuggets. Увидев, что по размеру, как и по всему прочему, эти самородки похожи на куриный помет, Довлатов рассвирепел и повторил заказ одиннадцать раз.

Худея, Довлатов занимался гимнастикой. Сам я этого не видел, но его пудовые гири в руках держал. Сергей ворчал, что мимо них не может спокойно пройти ни один интеллигент – помусолит, а назад не поставит. Купив незадолго до смерти домик в Катскильских горах («полгектара земли, и на ней хижина дяди Тома»), Сергей стал совершать пробежки вдоль лесной дороги. Бегал он, по-моему, раза три и все-таки утверждал, что к нему успел привязаться койот.

Конечно, Сергею нравилось быть сильным. Как бывший боксер, он ценил физические данные. Восхищался Мухаммедом Али, да и про себя писал кокетливо: «Когда-то я был перспективным армейским тяжеловесом». Вторая часть его неопубликованного романа «Пять углов» целиком посвящена боксу. Называется она «Один на ринге». Довлатов жаловался, что злопыхатели переименовали ее в «Один на рынке». Так же как и другое его раннее сочинение – «Марш одиноких», которое стало «Маршем одноногих». Уверен, что автором пародийных названий был, как всегда, сам Довлатов.

О своем боксерском тексте Сергей упоминает в письмах: «Я хочу показать мир порока как мир душевных болезней, безрадостный и заманчивый. Я хочу показать, что нездоровье бродит по нашим следам, как дьявол-искуситель, напоминая о себе то вспышкой неясного волнения, то болью без награды».

Видимо, Сергей не счел этот головоломный проект выполненным: нам он рукопись показал, но печатать не стал. Насколько я помню, эта по-хемингуэевски энергичная, с драматическим подтекстом проза ловко использует профессиональный жаргон. Поразила одна деталь: в морге выясняется, что у боксеров мозг розового цвета.

Понятно, почему Сергей ушел из бокса. Но ностальгический интерес к дракам у него сохранился. Сергей даже носил с собой дубинку. Из-за нее нас не пустили в здание ООН, которое мы хотели показать гостившему в Нью-Йорке Арьеву. Сергей категорически отказался разоружиться, когда из-за начиненной свинцом дубинки взревел металлоискатель.

В довлатовских историях о ленинградских друзьях –

Марамзине, Битове, Попове – мордобой фигурировал не реже, чем в «Великолепной семерке». Возможно, это лишь дань шестидесятым, времени, когда тело ценилось больше духа. Во всяком случае, персонажи Сергея опровергают. Именно это произошло с одной из самых популярных баек, той, в которой Битов произносит на товарищеском суде речь: «Выслушайте меня и примите объективное решение. Только сначала выслушайте, как было дело… Дело было так. Захожу в “Континенталь”. Стоит Андрей Вознесенский. А теперь ответьте, – воскликнул Битов, – мог ли я не дать ему по физиономии?»

Впоследствии оба героя заявили, что инцидент действительности не соответствует. Вознесенский даже предложил это зафиксировать на бумаге, но Битов, говорят, уклонился – он человек умный.

Как-то Битов выступал в Нью-Йорке, где его с эмигрантской бесцеремонностью спросили, как он относится к Богу.

– Как Он ко мне, так и я к Нему, – отбился Битов.

– Ну, а Он к вам как относится? – не отставал спрашивающий.

– Как я к Нему, – устало ответил Битов.

2

Довлатов был очень крепким мужчиной. И роста он все-таки был огромного. «Высокий, как удои», – описывал его Бахчанян. Что говорить, Сергей был таким здоровым, что не влез в обычный гроб.

И всю эту физическую силу Довлатов принес в жертву словесности. Брутальность, которую Довлатов не без самодовольства в себе культивировал, категорически противоречила его литературному автопортрету. Все описанные им драки кончаются для рассказчика одинаково: «Я размахнулся, вспомнив уроки тяжеловеса Шарафутдинова. Размахнулся – и опрокинулся на спину… Увидел небо, такое огромное, бледное, загадочное… Я любовался им, пока меня не ударили ботинком в глаз».

Певец своих поражений, Сергей упивался пережитыми обидами и унижениями. В результате Довлатов оказался не только самым сильным, но и самым побитым автором нашего поколения.

Обычно бывает наоборот – физические недостатки мы скрываем куда яростнее, чем духовные. Сергей говорил, что человек охотнее признается в воровстве, не говоря уж о прелюбодеянии, чем в привычке соснуть после обеда. Если вы встретите в книге «от удара негодяй рухнул, как подкошенный» или «она застонала в моих объятиях», будьте уверены, что автор не вышел ростом.

Не нуждавшийся в такого рода утешениях Довлатов толковал свои фиаско как возвращение природе полученной от нее форы. Но этот лежащий на поверхности мотив лишь маскировал тайный заговор, который Довлатов плел всю жизнь. Сергей тщательно следил за тем, чтобы не стать выше читателя. Как никто другой, он понимал выигрышность такой позиции.

Обычно текст украшает автора. Что и неудивительно: литературе мы посвящаем лучшие часы, а остальному – какие придется. К тому же автор находится в заведомо выигрышном положении по отношению к читателю. О себе и других он сообщает ему лишь то, что считает нужным. Автор знает больше нас, но не потому, что собрал все козыри, а потому, что подсмотрел прикуп.

Это не может не бесить. Чем большим молодцом выставляет себя автор, тем сильней читателю хочется увидеть его в луже. Довлатов шел навстречу этому желанию. Не боясь показать себя смешным и слабым, он становился вровень с нами. И этого читатели не забывают.

Сильного всегда любят меньше слабого, умного боятся больше глупого, счастливому достается чаще, чем неудачнику. Титану мироздания мы предпочитаем беспомощного младенца, и море побеждает реки, потому что оно ниже их.

3

Делясь с читателями грехами и пороками, Сергей не только удовлетворял наше чувство справедливости, но и призывал к снисхождению. Оно было для него первой, если не единственной, заповедью. «Мне импонировала его снисходительность к людям, – с нежностью пишет Сергей об отце. – Человека, который уволил его из театра, мать ненавидела всю жизнь. Отец же дружески выпивал с ним через месяц…»

Нетребовательность – и к другим, и к себе – Довлатов возводил в принцип. Что отнюдь не делало его мягкотелым («Дерьмо, – говорил он, – тоже мягкое»). В рассказах Сергея нет ни одного непрощенного грешника, но и праведника у него не найдется.

Дело не в том, что в мире нет виноватых, дело в том, чтобы их не судить. Всякий приговор бесчестен не потому, что закон опускает одну чашу весов, а потому, что поднимает другую.

Если Иешуа у Булгакова – абсолютное добро, то что олицетворяет дьявол Воланд? Абсолютное зло? Нет, всего лишь справедливость.

Идея воздать по заслугам настолько претила Сергею, что однажды он вступил в конфронтацию со всем радио «Свобода». Случилось это, когда американцы в ответ на террористические

акции Ливии бомбили дворец Каддафи. Пока на работе возбужденно считали убитых и раненых, бледный от бешенства Довлатов объяснял, как гнусно этому радоваться.

К преступлению Сергей относился с пониманием, идею наказания не выносил. Им руководили не любовь, не доброта, не жалость, а чувство глубокого, кровного, нерасторжимого родства со всем в мире. Не надо быть как все, писал Довлатов, потому что мы и есть как все.

В его рассказах автор не отличается от героев, потому что все люди для Довлатова были из одной грибницы.

Лишить автора права судить персонажей – значит, оставить его без работы.

Довлатову, и правда, нечего делать в его прозе. В сущности, он тут служит тормозом. Автор не столько помогает, сколько мешает развиваться событиям. Он сопротивляется любому деятельному импульсу – изменить судьбу, переделать мир, встать с дивана. Чем быстрее мы идем в другую сторону, тем дальше удаляемся от своей. Бороться с враждебными обстоятельствами – все равно что поднимать парус в шторм. Поэтому несогласие с положением дел Довлатов выражал тем, что не пытался их изменить. «Всю жизнь, – пишет Сергей, – я ненавидел активные действия любого рода… Я жил как бы в страдательном залоге. Пассивно следовал за обстоятельствами. Это помогало мне находить для всего оправдания».

Став литературной позицией, авторская бездеятельность обратилась в парадокс. С одной стороны, Довлатов – неизбежный герой его рассказов, с другой – не герой вовсе. Он даже в зеркале не отражается. Уравняв себя с персонажами, рассказчик отходит в сторону, чтобы дать высказаться окружающему. Все силы Довлатов тратил не на то, чтобы ему помочь, а на то, чтобы не помешать.

Это куда сложнее, чем кажется. Как-то в Москве у моей жены брали интервью на вечную тему: «Как ты устроился, новый американец?». Поскольку мной журналисты не интересовались, мне оставалось только тихо сидеть рядом. Уходя, язва-фотограф сказал, что больше всего ему понравилось смотреть на меня: так выглядит початая бутылка шампанского, которую с трудом заткнули пробкой.

Недеяние требует не только труда, но и естественной склонности – склонности к естественному. Уважение к не нами созданному – этическое оправдание лени.

Довлатов считал бездеятельность единственным нравственным состоянием. «В идеале, – мечтал он, – я хотел бы стать рыболовом. Просидеть всю жизнь на берегу реки».

Я был уверен, что он это написал ради красного словца – представить Довлатова за рыбной ловлей не проще, чем в «Лебедином озере». Но однажды Сергей принес столько выловленных им в Квинсе карасей, что хватило на уху.

Я все чаще вспоминаю этих золотистых рыбок. Мне чудится, что они пришли из несостоявшегося довлатовского будущего. Из Сергея ведь мог получиться отменный старик – этакий могучий дед, окруженный ворчливыми поклонниками и строптивыми домочадцами.

4

Довлатов на собственном примере убедился, что автор – всегда жертва обстоятельств. Избегая ссылок на провидение, он об этом писал прямо, но без подробностей: «Видно, кому-то очень хотелось сделать из меня писателя».

Довлатов не верил, что писателями становятся по собственной воле. Воспитывая дочь Катю, Сергей говорил, что «творческих профессий надо избегать. Другое дело, если они сами тебя выбирают».

Сергей считал, что человек не может быть хозяином своей судьбы, разве что чужой. Полноправным автором Довлатов был скорее в жизни, чем в литературе. Отсюда его любовь к интригам.

Сергей был гениальным обидчиком-миниатюристом. Там, где враги орудовали ломом, он применял такой острый скальпель, что и швов не оставалось. Из-за этого Сергею не было цены в газетных баталиях.

Так, в период вражды «Нового американца» с другим нью-йоркским еженедельником – «Новой газетой» – Сергей написал редакторскую колонку то ли о душевности, то ли о бездушии американцев. В ней рассказывалось, как в метро стало тошнить женщину и он протянул ей – внимание! – «Новую газету». Вскоре, однако, Сергей сам стал печататься в обиженном им органе. Поэтому, когда дело дошло до отдельного издания «Колонок», вместо «Новой газеты» в этом эпизоде фигурирует просто «свежая газета».

Сергей умел любого втянуть в свою интригу. Однажды он сказал многострадальному Лемкусу, что Генис не советует читать его рассказы. Я только рот открыл – и тут же закрыл. Ничего такого я не говорил, но ведь и спорить не приходится.

Умея всех задеть, Сергей и сам с энтузиазмом представлял себя жертвой. Он часто затевал долгие разбирательства по поводу им же выдуманной обиды.

Опытный режиссер, он не внушал, а направлял страсти, чтобы с искренним участием следить за их потоком. Его любили женщины трудной судьбы, и он с щедрым интересом вникал в их

безнадежно запутанные дела. Больше всего ему импонировали запущенные случаи, в которых виновато было его «любимое сочетание – нахальность и беспомощность». В эмиграции таких хватало. Им Сергей посвятил «Иностранку»: «Одиноким русским женщинам в Америке – с любовью, грустью и надеждой».

Довлатову нравилось быть рыцарем. Он обожал громовым голосом цитировать из «Капитанской дочки»: «Кто из моих людей смеет обижать сироту?» Сергей и правда становился опасным, если дам обижали другие. Он не разрешал нам смеяться над дебютом писательницы, рассказ которой начинался словами: «Он посадил меня голой попой на теплую стиральную машину».

Сергей любил интриги. Горячо вникая в интимные обстоятельства знакомых, он с одинаковым усердием помогал их распутывать – или запутывать. Сергей вел себя как персонаж Борхеса, который, предложив устранить ладейную пешку, пишет статью о том, почему этого делать не следует.

Довлатов плел паутину исключительно ради красоты узора, что не делало ее менее опасной.

Сергей не пытался увеличить количество зла в мире – он хотел внести в него сложность. Довлатов упивался хитросплетением чувств, их противоречиями и оттенками.

Чтобы быть автором, Довлатову нужно было раствориться среди других. Чтобы чувствовать себя живым, Сергею необходимо было жить в гуще спровоцированных им эмоций. Иногда он напоминал Печорина.

Роман пунктиром

1

Совершенно непонятно, когда Довлатов стал писателем. У нас считалось, что это произошло в Ленинграде, в Ленинграде – что в Америке. Остается признать решающими несколько недель австрийского транзита. Оказавшись с матерью и фокстерьером Глашей в Вене, Сергей развил бешеную деятельность. В тамошнем пансионе он успел написать несколько прекрасных рассказов, украсивших потом «Компромисс».

Возможно, творческий запой был, как это у него случалось, следствием обыкновенного. До Вены Сергей так усердствовал в прощании с родиной, что в Будапеште его сняли с самолета. Правда, я слышал это не от Довлатова, что и придает достоверности этой истории, и внушает сомнение в ней. Кажется странным, что Сергей опустил столь яркую деталь своего исхода. Хотя не исключено, что он счел ее душераздирающей.

Так или иначе, в Америку Довлатов приехал автором бесспорно известным, к тому же – в умеренно диссидентском ореоле. Однако вместо иллюзий у него были одни смутные надежды. Как и все мы, он готовился зарабатывать на жизнь незатейливым физическим трудом.

С этого начинали все мои знакомые литераторы. Лимонов пошел в официанты. Спортивный журналист Алексей Орлов присматривал за лабораторными кроликами. Публицист Гриша Рыскин стал массажистом. Хуже других пришлось автору детективных романов Незнанскому. На фабрике, где он служил уборщиком, стали грубо измываться над мягким и симпатичным Фридрихом, когда узнали, что он из юристов – им в Америке так завидуют, что терпеть не могут. Соавтор Незнанского Эдуард Тополь начинал по-другому. Заявив, что не собирается путаться с эмигрантским гетто, он приехал в Америку с готовым сценарием. Первая фраза звучала эффектно: «Голая Сарра лежала на диване». Вскоре Тополь выучился на таксиста. Когда их союз распался, Фридрих жаловался Довлатову, что Тополь зажилил его машинку. Сергей еще удивлялся: что ж это за следователь, который не может усмотреть за своей собственностью?

Сергей, кстати, разбирался в пишущих машинках. Он даже собирался заняться их починкой. Эту весьма экзотическую деятельность он выбрал как наиболее тесно связанную с литературой. Выяснилось, однако, что в Америке машинки не чинят. Тут и ботинки-то отремонтировать негде. Тогда Сергей записался на курсы ювелиров – он умел рисовать и обожал

безделушки.

Впрочем, долго это, как и у всех нас, не продлилось. Меня, например, с первой американской работы выгнали через месяц – за нерадивость. Скучнее этих четырех недель в моей жизни ничего не было. Я мечтал о конце рабочего дня спустя пятнадцать минут после его начала. И это при том, что служил я грузчиком в фирме, которая занималась, как теперь понимаю, не столько джинсами, сколько постмодернизмом. Выглядело это так: на полу лежала груда купленных по дешевке штанов, на которые тихие пуэрториканки нашивали модный ярлык «Сассун». На Пятой авеню эти джинсы шли по пятьдесят долларов.

2

С Довлатовым мы познакомились сразу. Лена тогда работала вместе с нами в «Новом русском слове», да мы уже и знали друг друга по публикациям.

Как ни странно, мы тут же перешли с Сергеем на «ты». С ленинградцами это происходит отнюдь не автоматически, чем они и отличаются от москвичей. (Когда к Ефимовым пришел Юз Алешковский, Марина, открыв дверь, поздоровалась. В ответ Алешковский закричал: «Бросьте ваши ленинградские штучки!») Сергей любил и ценил этикет. Со многими близкими людьми, тем же Гришей Поляком, он общался на «вы». Фамильярность его не столько оскорбляла, сколько озадачивала. Когда моя жена уличила его в мелком вранье, Сергей с удивлением заметил: «Я не думал, что мы так близко знакомы».

Нашему стремительному сближению несомненно способствовала решительность в выпивке. Мы отвели Сергея в странную забегаловку «Натан», где наравне с хот-догами подавали лягушачьи лапки. Запивая все это принесенной с собой водкой, мы сразу выяснили всё и навсегда – от Гоголя до Ерофеева.

Затем произошла история, которую я так часто рассказывал, что сам в ней стал сомневаться. Мы шли по 42-й стрит, где Довлатов возвышался, как, впрочем, и всюду, над толпой. Сейчас эту улицу «Дисней» отбил у порока, но тогда там было немало сутенеров и торговцев наркотиками. Подойдя к самому страшному из них, обвешанному золотыми цепями негру, Сергей вдруг наклонился и поцеловал его в бритое темя. Негр, посерев от ужаса, заклокотал что-то на непонятном языке, но улыбнулся. Довлатов же невозмутимо прошествовал мимо, не прерывая беседы о Фолкнере.

Можно было подумать, что в Америку Сергей приехал как домой. На самом деле он отнюдь не был избавлен от обычных комплексов. По-английски говорил еще хуже меня. Манхэттен

знал приблизительно. В метро путался. Но больше всего его, как всех эмигрантов, волновала преступность. В письмах Сергей драматизировал обстановку с наслаждением: «Здесь фактически идет гражданская война… большинство американцев рассуждают так, что лучше сдаться красным, которые ликвидируют бандитизм».

От него мне такого слышать не приходилось – то ли он стеснялся, то ли я не интересовался. Мне ведь тогда еще не было тридцати, и новая жизнь вокруг бурлила и завихрялась таким образом, что жена нередко задавала классический вопрос: «Знаешь ли ты, какие глаза у твоей совести в два часа ночи?» Не без оснований редактор «Нового русского слова» называл нас с Вайлем «Двое с бутылкой».

При всем том мои воспоминания о нью-йоркских приключениях ничем не омрачены. Ни разу мне не приходилось сталкиваться, например, с полицейским, хотя и в Нью-Йорке не положено распивать коньяк на скамейке в Централ-парке. Мы, правда, всегда блюли если не дух, то букву закона, не доставая бутылку из коричневого бумажного пакета. Не было у меня столкновений и с уголовниками, хотя сильных ощущений хватало. Однажды вечером мы сидели на лавочке неподалеку от страшного Гарлема, куда благоразумные люди и днем-то не ходят. За разговором незаметно совсем стемнело. И тут нас окружила стайка чрезвычайно рослых негров. Вскочив на ноги, мы постарались изобразить отчаянное дружелюбие. Но они пробежали мимо, не обратив на нас внимания. Приглядевшись, мы увидели, что бегут они из церкви в спортивный зал, где в Нью-Йорке и по ночам играют в баскетбол.

В другой раз я ехал с компанией в ночном сабвее. Вагоны полупустые, свет тусклый, да и попутчики соответствующие. Чтобы скрасить поездку, мы слушали Высоцкого и потягивали свое из коричневого пакета. А один из нас даже закурил. Тут наш приятель оглядел ночной вагон и с тоской воскликнул: «Господи, мы же хуже всех!» Эту историю Сергей обожал пересказывать и вставил в «Записные книжки».

Но страшней всего было, когда я случайно попал в рок-клуб. В гуще танцующих я выбрал себе партнершу поснисходительнее. То есть это я думал, что выбрал, а так-то я до сих пор не знаю, танцевала ли она со мной, одна или в хороводе. Чтобы это выяснить, я завел игривую беседу. К несчастью, из меня вылезали только заготовленные совсем для другого случая английские фразы. С ужасом я услышал, как говорю, перекрикивая ударника: «Сахаров из грейт. Уот э найс тинг димокраси. Я выбрал свободу!»

Сперва на правах старожилов мы покровительствовали

Сергею. Он даже обижался, говоря, что мы принимаем его за деревенскую старуху. Но очень скоро Довлатов освоился в Америке. Он с маху нашел тут то, чего я в ней не видел. Так мы и прожили с ним в разных странах.

Я Америку обживал, как любую заграницу, – смотрел города, ездил на природу, ходил по музеям и ресторанам. Всем этим Сергей категорически не интересовался. Он действовал по-другому. В чужой стране Довлатов выгородил себе ту зону, которую мог считать своей. Сергей нашел тут то, что объединяло Америку с его прозой – демократизм и недосказанность.

3

После переводчиков в Америке Сергею больше всего нравились уличные музыканты и остроумные попрошайки. Впрочем, Сергей и на родине любил босяков, забулдыг и изгоев. В его рассказах, как в «Чиполлино», богатым достается больше, чем беднякам.

Запоздалый разночинец, Довлатов презирал сословную спесь. Во всей американской литературе Сергей любимой называл фразу «Я остановился поболтать с Геком Финном». Том Сойер, как известно, произносит ее в тот критический момент, когда несчастная любовь сделала его бесчувственным к последующей за этим признанием порке.

Довлатов сам был таким. Его готовность к диалогу включала всех и исключала только одного – автора. Сергей умел не вмешиваться, вслушиваясь в окружающее.

Еще в американской прозе Довлатов любил «достижимость нравственных ориентиров». Дело не только в том, что американская литература реже нашей требовала от человека героизма и святости. Важнее, что она вообще ничего не требовала, только просила – попридержать моральное суждение, принимая мир таким, какой он есть. Не то чтобы по одну сторону океана к добродетели относились с меньшей любовью, чем по другую. Просто не зараженные гиперморализмом американские писатели умели отдавать должное соблазну. «Если я продал Сатане душу за чечевичную похлебку, – говорит герой “Похитителей”, одного из самых любимых Сергеем романов Фолкнера, – то, по крайней мере, будь что будет, а я получу эту похлебку и выхлебаю ее».

В одном американском сериале есть похожая сценка. Черт предлагает купить душу.

– Сколько? – спрашивает герой.

– Сто долларов!

– Ого! Sounds good! – не сдерживает восторга простак.

В этой нерасчетливости можно найти если не оправдание

греха, то снисхождение к нему.

Впрочем, в фолкнеровской апологии порока Довлатову, как всегда, ближе была не теологическая, а эстетическая софистика. В том же романе Фолкнер разворачивает мысль, которая не могла не понравиться Сергею: «Посвятившие себя Добродетели получают от нее в награду лишь безжизненный, бесцветный и безвкусный суррогат, ни в какое сравнение не идущий не только с блистательными дарами Недобродетели – грехом и наслаждением, но и… с несравненной способностью изобретать и придумывать».

Видеть в грехе источник литературы – это очень по-довлатовски. И защищать порок, в сущности, – по-американски. Ведь только тот демократ последователен, кто вынуждает добродетель поделиться правами с пороком.

Демократия – это терпимость не только к другому мнению, но и к другой жизни. Способность не роптать, деля пространство с чужим и посторонним, вроде крыс или тараканов.

Характерно, что Сергей единственный в Америке вступился за последних: «Чем провинились тараканы? Может, таракан вас укусил? Или оскорбил ваше национальное достоинство? Ведь нет же… Таракан безобиден и по-своему элегантен. В нем есть стремительная пластика гоночного автомобиля».

4

В американской литературе Довлатов находил то, чего ему не хватало в русской. Сергей жаловался, что у Тургенева никогда не поймешь, мог ли его герой переплыть озеро. Чтобы не быть на него похожим, сам Довлатов переплыл Миссисипи. Во всяком случае, написал об этом.

Сергей никогда не забывал о телесном аспекте нашего существования. Тем более что сделать ему это было непросто. Выпивший Сергей мог быть физически обременительным. На третий день ему отказывала грация, с которой он обычно носил непомерное тело. Больше, чем все остальное, оно сближало его с Хемингуэем.

В отличие от многих, Сергей не плевал в забытого кумира, но никогда его и не цитировал. Хемингуэй как танк проехал по прозе всего поколения, но на довлатовских страницах он оставил не так уж много следов. Самые неловкие из них – концовки рассказов в «Зоне»: «Но главным было то, что спит жена. Что Катя в безопасности. И что она, наверное, хмурится во сне…» Важно, что Сергей взял у Хемингуэя не только скупую слезу, которая иногда орошает довлатовскую страницу, но и знаменитые дырки в повествовании.

Приспособив теорию айсберга для своих целей, Сергей

придумал себе особую пунктуацию. Эстонская журналистка из «Компромисса» совершенно справедливо называла ее «сплошные многоточки».

Точка редко бывает лишней, многоточие – почти всегда. От своего аристократического предка этот знак сохранил лишь внешность, да и то троекратно разбавленную. Ставя три точки вместо одной, автор рассчитывает, что многозначительность прикроет угробленное предложение, как цветы – могилу. Многоточие, однако, венчает не недосказанную, а недоношенную мысль.

Сергей знал это лучше других. И все же, терпеливо снося насмешки, в том числе и собственные, он стал рекордсменом многоточий. Отстаивая право на них, он писал, что пунктуацию каждый автор изобретает самостоятельно. В его прозе многоточия были авторским знаком.

Довлатовское многоточие больше напоминает не пунктуационный знак, а дорожный. Он указывает на перекресток текста с пустотой. Каверны, пунктиром выгрызенные в теле текста, придают ему элегантную воздушность, как дырки – швейцарскому сыру.

Самая загадочная довлатовская фраза звучит так: «Завтра же возьму на прокат фотоувеличитель». Сергей ею больше всего гордился, хотя смысла в ней немного. Потому и гордился. Эта фраза маскирует свое отсутствие. Она – род довлатовских «многоточек». А хвалился он ею потому, что мастерство и отвага писателя сказываются не только в том, что́ он написал, но и в том, чем он пожертвовал. Оставив никакую фразу на том месте, где могло быть сказано что-то значительное, Довлатов давал читателю перевести дух.

Если в прозе нет фокуса, то она не проза, но если автор устраивает из аттракционов парад, то книга становится варьете без антракта. Чувствуя себя в ней запертым, читатель хочет уже не выйти, а вырваться на свободу.

Чтобы этого не произошло, Сергей прокладывал картоном свои хрустальные фразы. Бесцветные предложения освежают рецепторы, мешая притупиться зрению. Прореживая текст, Сергей незаметно, но властно навязывает нам свой ритм чтения. У довлатовской прозы легкое дыхание, потому что его регулирует впущенная в текст пустота.

Стараясь быть блестящим, но не слепящим, Сергей пуще всего ценил остроту оригинальности, о которой знает один автор. Об этом говорится в цитате из Пастернака, которую – «единственную за мою жизнь» – Довлатов выписал еще в молодости: «Всю жизнь стремился к выработке того сдержанного,

непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают».

В «Зоне» Сергей утверждал, что мы прозвали его трубадуром отточенной банальности. На самом деле он, как всегда, приписывал другим нанесенную самому себе обиду – тут же, впрочем, обращая слабость в достоинство.

Сергей дерзко разбавлял тривиальностью тайную оригинальность.

Пустота всякой банальной фразы – рама. С одной стороны, она выгораживает картину из невзрачной стены, с другой – соединяет ее с ней.

Пустота – трубопровод, связывающий текст с окружающей действительностью. Впуская пустоту в текст, автор смешивает вымысел с реальностью как раз в той пропорции, в которой они встречаются и за пределами печатной страницы.

Китайцы, великие мастера в обращении с пустотой, знали три способа ее использования. Первый – оставить ее как есть. Однако незамеченная пустота перестает быть собой. Она неизбежно во что-нибудь превращается – тетрадный листок, бурый фон, звездное небо, обои в цветочках.

Второй способ – украсить вещь пустотой. Такая пустота становится декоративной. Она, как поля в тексте, оттеняет собой чужое присутствие.

И наконец, третий, самый трудный способ требует впустить пустоту в картину, дав небытию равные права с бытием.

Только тот художник изображает мир во всей его полноте, кто блюдет паритет вещи с ее отсутствием. Недостаток – больше избытка, и, заменив сложение вычитанием, пустое способно заполнить порожнее.

Довлатов, как все писатели, стремился воссоздать цельность мира. Но, в отличие от многих других, он видел препятствие не в чистой, а в исписанной странице.

5

Американская жизнь Довлатова походила на его прозу: вопиюще недлинный, изобилующий многоточиями роман пунктиром. И все же он вместил в себя все, что другие растянули бы в эпопею.

В Америке Сергей трудился, лечился, судился, добился успеха, дружил с издателями, литературными агентами и американскими барышнями (его словцо). Здесь он вырастил дочь, завел сына, собаку и недвижимость. Ну и, конечно, двенадцать американских лет – это дюжина вышедших в Америке книжек: аббревиатура писательской жизни. И все это, не выходя за

пределы круга, очерченного теми американскими писателями, которых Сергей знал задолго до того, как поселился на их родине. Довлатов с легкостью и удобством жил в вычитанной Америке, потому что она была не менее настоящей, чем любая другая.

Сергей писал, что раньше Америка для него была как рай – «прекрасна, но малоубедительна». Поэтому больше всего в Америке его удивляло то, что она есть. «Неужели это я?! Пью айриш-кофе в баре у “Джонни”?» – вот основная эмоция, которой, в сущности, исчерпываются его отношения с той страной, что он знал, любил, понимал и игнорировал.

Америка не обделила Довлатова славой. Напротив, тут-то он ее и нашел. Сергей говорил, что удивляется и когда его узнают на улице, и когда не узнают. Однако свойство быстротекущей американской действительности таково, что заставляет усомниться в ценности всякого признания. Милая редакторша из «Ньюйоркера» сказала, что рассказы Довлатова перестали печатать потому, что он умер, а в Америке предпочитают живых авторов: мертвые – это те, кто проиграл. У нас, похоже, – те, кто выиграл.

В Америке Сергей нашел то, чего не было в отечестве, – безразличие, воспитывающее такую безнадежную скромность, что ее следовало бы назвать смирением.

Для русского писателя, привыкшего к опеке ревнивой власти, снисходительная рассеянность демократии – тяжелое испытание. Открыто об этом осмелился заявить лишь задиристый, похожий, как писал Довлатов, на помесь тореадора с быком, Лев Халиф. В Нью-Йорке он поселился на такой далекой окраине, что с друзьями выпивал по телефону. О его злой и смешной книжке «ЦДЛ» Сергей отзывался тепло, в том числе и в стихах:

Верните книгу, Саша с Петей,
иметь такую книгу – честь!
Я прославлял ее в газете,
Теперь хочу ее прочесть.

Халиф вызвал возмущение, публично пожаловавшись, что в России его замечал хоть КГБ. Особенно негодовала та часть эмиграции, которую больше волновал ОБХСС.

Блестящий послужной список Довлатова – множество переводов, публикации в легендарном «Ньюйоркере», две сотни рецензий, похвалы Воннегута и Хеллера – мог обмануть всех, кроме него самого.

Про свое положение в Америке Сергей писал с прямотой, в которой безнадежность становится смирением: «Я – этнический

писатель, живущий за 4000 километров от своей аудитории».

All that jazz

1

Успехом в Америке Довлатов обязан языку – вернее, его отсутствию. Не зная толком английского, он писал на нем, сам того не ведая. Чтобы окончательно запутать ситуацию, я бы сказал, что Довлатов писал на американском языке по-русски. При этом собственно английский Довлатова всех устраивал, хотя мало кого удивлял. Исключением Сергей был среди русских, а не американцев.

Решительней всех на это указал Бродский. В мемуарном очерке о Сереже (так он его называл) Бродский обронил замечание слишком глубокомысленное, чтобы им пренебречь: Довлатова «оказалось сравнительно легко переводить, ибо синтаксис его не ставит палок в колеса переводчику».

Синтаксис Сергей и правда упразднил. У него и запятых – раз, два и обчелся. Иначе и быть не могло. Как все теперь знают, Сергей исключал из предложения – даже в цитатах! – слова, начинающиеся на одну букву. Сергей называл это своим психозом. Чтобы не было двух начальных «н», в пушкинской цитате «не зарастет народная тропа» он переделывал «народную» на «священную».

За этим чудачеством стояла вполне внятная идея спартанской дисциплины. Прозаику, объяснял Сергей, необходимо обзавестись самодельными веригами взамен тех, что даром достаются поэту.

Сергей не хотел, чтобы писать было легко. Когда его уговаривали перейти на компьютер, говоря, что тот ускоряет творческий процесс, Довлатов приходил в ужас. «Главная моя цель, – повторял он, – писать не быстрее, а медленнее. Лучше всего было бы высекать слова на камне – не чтобы навечно, а чтобы не торопясь».

Довлатов боялся не столько гладкости стиля, сколько его безвольности. Лишенный внутренних ограничений автор, сам того не замечая, вываливается из художественной литературы. Чтобы этого не произошло, прозаик должен отвечать за выбранные им слова, как блатной за свои татуировки.

Естественным результатом довлатовского психоза были чрезвычайно короткие предложения, что идеально соответствовало всей его философии.

Ведь что такое синтаксис? Это – связь при помощи логических цепей, соединяющих мысли наручниками союзов. Синтаксис – это навязанная нам грамматическая необходимость, которая строит свою картину мира. Стоит пойти на поводу у

безобидного «потому что», как в тексте самозарождается – независимо от намерений автора – сюжет. Стройная система, лишающая нас свободы передвижения, синтаксис – смирительная рубашка фантазии. Намертво соединяя предложения, союзы создают грамматическую гармонию, которая легко сходит за настоящую. Синтаксис – великий организатор, который вносит порядок в хаос, даже тогда, когда его же и описывает.

И все-таки как бы искусно ни была сплетена грамматическая сеть, жизнь утекает сквозь ее ячеи. Предпочитая откровенную капитуляцию мнимым победам, Сергей соединял предложения не союзами, а зиянием многоточий, разрушающих мираж осмысленного существования.

Это-то и выделяло Довлатова из соотечественников, о которых так точно написал Бродский: «Мы – народ придаточного предложения».

2

По-моему, Бродский был единственным человеком, которого Сергей боялся. В этом нет ничего удивительного – его все боялись.

Когда у нас на радио возникала необходимость позвонить Бродскому, все смотрели на Сергея, и он, налившись краской, долго собирался с духом, прежде чем набрать номер. Иногда такие звонки заканчивались экстравагантно. На вопросы Бродский отвечал совершенно непредсказуемым образом. Когда его попросили прокомментировать приговор Салману Рушди, он сказал, что в ответ на угрозу одному из своих членов ПЕН-клуб должен потребовать голову аятоллы – «проверить, что у него под чалмой».

Перед Бродским Сергей благоговел. Довлатов говорил о нем: «Он не первый. Он, к сожалению, единственный». Только после его смерти на Парнасе стало тесно. Бродский был нашим оправданием перед временем и собой. «Я думаю, – писал Довлатов, – наше гнусное поколение, как и поколение Лермонтова, – уцелеет. Потому что среди нас есть художники такого масштаба, как Бродский».

Надо сказать, что еще задолго до того, как появилась профессия «друг Бродского», близость к нему сводила с ума. Иногда – буквально. Бродский тут был абсолютно ни при чем. Со знанием дела Сергей писал: «Иосиф – единственный влиятельный русский на Западе, который явно, много и результативно помогает людям».

Особенно отзывчивым Бродский казался по сравнению с игнорировавшим эмиграцию Солженицыным. (На моей памяти Александр Исаевич поощрил только одного автора – некого

Орешкина, искавшего истоки славянского племени в Древнем Египте. Среди прочего Орешкин утверждал, что этруски сами заявляют о своем происхождении: «это – русские».) Бродский же раздавал молодым авторам отзывы с щедростью, понять которую помогает одно его высказывание: «Меня настолько не интересуют чужие стихи, что уж лучше я скажу что-нибудь хорошее».

С прозой обстояло не лучше. Однажды его скупые, но все-таки благожелательные слова появились на обложке шпионского романа под названием «Они шли на связь». Это, говорят, погубило автора, солидного доктора наук. Окрыленный похвалой, он с таким усердием занялся литературой, что потерял семью и работу.

Бродский, читавший все книги Довлатова, да еще в один присест, ценил Сергея больше других. Что не мешало Довлатову тщательно готовиться к каждой их встрече. Когда Бродский после очередного инфаркта пытался перейти на сигареты полегче, Довлатов принес ему пачку «Парламента». Вредных смол в них было меньше одного миллиграмма, о чем и было написано на пачке: «Less than one». Именно так называлось знаменитое английское эссе Бродского, этому названию в русском переводе не нашлось достойного эквивалента.

С Бродским у Довлатова, казалось бы, мало общего. Сергей и не сравнивал – Бродский был по ту сторону. Принеся нам только что напечатанную «Зимнюю эклогу», Довлатов торжественно заявил, что она исчерпывает его представления о современной литературе. Когда Сергей бывал в гостях, Лена определяла степень его участия в застолье по тому, декламирует ли он «Тщетно драхму во рту твоем ищет угрюмый Харон». Отвечая на выпад одного городского сумасшедшего, Довлатов писал: он «завидует Бродскому, и правильно делает. Я тоже завидую Бродскому».

Дороже искусства Довлатову была личность Бродского – Сергей поражался его абсолютному бесстрашию. Свидетель и жертва обычных советских гадостей, Довлатов всегда отмечал, что именно Бродский в отношениях с властью вел себя безукоризненно достойно.

Еще важнее было мужество другого свойства. Бродский сознательно и решительно избегал проторенных путей, включая те, которые сам проложил. Большая часть жизни, говорил Бродский, уходит на то, чтобы научиться не сгибаться. Считая, что речь идет о властях, я недоумевал, потому что эти конфликты остались в прошлом. Только со временем до меня дошло, что Бродский имел в виду другое: сильнее страха и догмы человека сгибает чужая мысль или пример.

Сергей завидовал не Бродскому, а его свободе. Довлатов мечтал быть самим собой и знал, чего это стоит. Без устали, как мантру, он повторял: «Хочу быть учеником своих идей».

«Я уважаю философию, – писал Сергей, – и обещаю когда-то над всем этим серьезно задуматься. Но лишь после того, как обрету элементарную житейскую свободу и раскованность. Свободу от чужого мнения. Свободу от трафаретов, навязанных большинством».

Больше многого другого Довлатову нравилось в Америке, что тут «каждый одевается так, как ему хочется».

Демократия, конечно, дает отдельному человеку развернуться. Но – каждому человеку, и этим излечивает личность, как говорил тот же Бродский, от «комплекса исключительности». Чтобы быть собой, ты должен быть с собой, чаще всего – наедине. Автономность и самодостаточность не исключают, а подразумевают затерянность в пейзаже. Демократия, как болото, все равняет с собой.

С Бродским Довлатова объединяла органичность, с которой они вписывались в этот горизонтальный пейзаж. Почти ровесники, они принадлежали к поколению, которое осознанно выбрало себе в качестве адреса обочину. Ценя превыше всего свободу как от потребности попадать в зависимость, так и от желания навязывать ее другим, Бродский и Довлатов превратили изгнание в точку зрения, отчуждение – в стиль, одиночество – в свободу.

Бахчанян, который сопровождает эту книгу, как дед Щукарь «Поднятую целину», высказался и по этому поводу: «Лишний человек – это звучит гордо».

Еще Бродского и Довлатова сближали стихи. Бродский прямо утверждал, что довлатовские рассказы написаны как стихотворения.

Я не уверен, что это так. Скорее его рассказы появились на обратном пути от стихов к прозе.

Поэзия, настоящая, конечно, сгущает реальность, от чего та начинает жить по своим законам, отменяющим пространство и время, структуру и иерархию. Информационная среда уплотняется до состояния сверхпроводимости, при котором все соединяется со всем. В таком положении нет ничего случайного. Тут не может быть ошибки. Бессмысленно спрашивать, правильно ли выбрано слово. Если оно сказано, значит – верно.

У Фроста есть стихотворение о том, почему в лесу встречаются согнутые березы. Это происходит оттого, объясняет он, что на них качаются мальчишки. Забираются до самой вершины и своим весом нагибают ствол до земли. Карабкаться по

черным сучьям белого ствола – все равно что ползти по строчкам стихов на бумаге. Идти не на небо, а по направлению к небу. Чем тоньше ветка-материя, тем неизбежнее она нас приземляет. В этом путешествии поэт и поэзия, поэт и язык, поэт и действительность становятся союзниками, как в вальсе. Искусство поэта в том, чтобы использовать неподатливость материала.

Там, где материя – по Чехову – истончается до символа, пространство закукливается, сворачивается. За ним ничего нет. Кривизна поэтического континиума – свойство его физики. Рано или поздно береза кончится. Но дерзость поэтической игры в том, чтобы забраться как можно дальше. Умная мера сочетает дерзость с расчетом, отвагу с разумом, дисциплину с азартом. Те, кто поднялся слишком высоко, падают, не рассказав, как там было. К тому же они проделали только полпути. Суть же в том, чтобы – туда и обратно.

Довлатов не сгущал, а разрежал реальность. Лишнее в его рассказах соединяется с необходимым, как две стороны одного листа.

Прообразом довлатовской прозы была не поэзия, а музыка. Сергей мог бы повторить слова одного композитора, сказавшего о своих сочинениях: «Черное – это ноты, белое – музыка».

3

Как-то в Ленинграде к Довлатову домой зашел брат Боря. Спросил у Норы Сергеевны, где Сергей. Та сказала, что сидит у себя и слушает Шостаковича. «С алкоголиками это бывает», – успокоил ее Борис.

Довлатов, который, конечно же, сам это и рассказал, очень любил музыку. Однажды я даже слышал, как он пел на встрече с читателями. Выступать Сергей обожал, хотя и непритворно волновался. Сперва он, потея и мыча, мямлил банальности. Постепенно, расходясь, как товарный состав, Сергей овладевал ситуацией и покорял любую аудиторию, невпопад отвечая на ее вопросы. Например, на дежурное в эмиграции «Как у вас с языком?» Сергей рассказывал, что его соседка на вопрос, как ей удалось быстро овладеть английским, отвечала: «С волками жить».

На своем нью-йоркском дебюте только что приехавший в Америку Довлатов был в ударе. Демонстрируя публике сразу все таланты, он читал рассказы и записи из «Соло на ундервуде», рассуждал о современной литературе, называя Романа Гуля современником Карамзина, а под конец необычайно чисто исполнил песню из своего «сентиментального детектива»:

Эх, нет цветка милей пиона

За окошком на лугу,
Полюбила я шпиона,
С ним расстаться не могу.

Так что Бродский, сказавший про рассказы Сергея «это скорее пение, чем повествование», был все-таки прав: со стихами довлатовскую прозу роднила музыка. Иногда Бродский говорил, что хотел быть не поэтом, а летчиком. Я не знаю, кем хотел бы стать Довлатов, но думаю, что джазистом. По-своему Сергей им и был. Во всяком случае, именно в джазе он находил систему аналогий, позволяющую ему обосновать принципы своей поэтики.

Довлатов много писал о джазе. Начиная с газетной рецензии на концерт чудом оказавшегося в Таллине Оскара Питерсона: «Я хлопал так, что у меня остановились новые часы». Джазу была посвящена и его последняя работа в «Новом американце».

Это сочинение витиевато называлось «Мини-история джаза, написанная безответственным профаном, частичным оправданием которому служит его фантастическая увлеченность затронутой темой». Этот неожиданно ученый опус Сергей, выбрав меня мальчиком для битья, разнообразил ссылками «на неискушенных слушателей джаза, вроде моего друга Александра Гениса». И все равно получилось блекло.

Однако именно сюда Сергей вставил куски, которые трудно не считать авторским признанием. В них Довлатов излагал не историю джаза, а литературную утопию: «Джаз – это стилистика жизни… Джазовый музыкант не исполнитель. Он – творец, созидающий на глазах у зрителей свое искусство – хрупкое, мгновенное, неуловимое, как тень падающих снежинок… Джаз – это восхитительный хаос, основу которого составляют доведенные до предела интуиция, вкус и чувство ансамбля… Джаз – это мы сами в лучшие наши часы. То есть когда в нас соседствуют душевный подъем, бесстрашие и откровенность…»

4

Я действительно плохо разбираюсь в джазе, но однажды понял, чем он был для Сергея. Случилось это в Массачусетсе, по которому мы путешествовали вместе с Лешей Хвостенко. На шоссе нас, разомлевших и уставших, угораздило попасть в жуткую, многочасовую пробку. Положение спас музыкальный Хвостенко. Высунув руку из окна машины, он стал барабанить по крыше, напевая «Summer time and the living is easy», но по-русски: «Сям и там давят ливер из Изи». Через минуту все остальные, категорически лишенные слуха и голоса, последовали его примеру. Наше вытье привлекло внимание томящихся соседей, и вскоре вся дорога приняла участие в радении. Это был акт

чистого творчества, обряд, стирающий границу между исполнителем и слушателем, между хором и солистом, между мелодией и тем, во что каждый из нас ее превращал.

Я слышал, что главное в джазе – не мастерство, а доверие к себе, ибо, в сущности, тут нельзя сделать ошибку. Импровизатор не может ничего испортить. Если у него хватает смелости и отчаяния, в его силах обратить неверный ход в экстравагантный. Считаясь только с теми правилами, которые он по ходу дела изобретает, импровизатор никогда не знает, куда он доберется. Прыгая в высоту, мы боремся с не нами установленной планкой. В длину мы прыгаем, как можем. Поэтому настоящую импровизацию завершает не финал, а изнеможение.

Сергей любил джаз потому, что сам занимался искусством, согласным впустить в себя хаос, искусством, которое не исключает, а переплавляет ошибку, искусством, успех в котором определяют честность и дерзость.

Сергей с наслаждением смирял свою прозу собственными драконовскими законами. Но еще больше он дорожил советом Луи Армстронга: «Закрой глаза и дуй!»

Пушкин

1

От обыкновенной Америки Довлатова, как и других русских писателей на Западе, отделял тамбур, населенный славистами. Сергей оправдывал свой неважный английский тем, что единственные американцы, с которыми ему приходится общаться, говорят по-русски.

Я тоже знаю славистов лучше, чем остальных американцев. Именно поэтому они не перестают меня удивлять. На всех конференциях я спрашиваю, почему они выбрали такую странную профессию. Ответ зависит от пола: девушек увлек Достоевский, юношей – Джеймс Бонд.

С тех пор как Россия утратила обаяние империи зла, все изменилось. Если на моем первом докладе сидел славист с погонами, то сейчас семинары посещают в основном девушки в очках. Может, оно и к лучшему, ибо по-настоящему оживить американскую славистику может лишь локальный ядерный удар.

Но Довлатов появился в Америке вовремя. Русские штудии были не академическими забавами, а жизненным делом, от которого реально зависела наша словесность. Дело в том, что литературный процесс тех лет направлял не столько «Новый мир», сколько мичиганское издательство «Ардис». Основавшие его Карл и Эллендея Проффер, выдвинув лозунг «Русская литература интереснее секса», умудрились издать целую библиотеку книг, ставшую литературой нашего поколения. Среди них была и вышедшая на русском и английском «Невидимая книга». Для 37-летнего Сергея она была первой.

Профферы настолько не походили на славистов, что остается только гордиться тем, что их смогла соблазнить наша литература. Рослая красавица Эллендея была так хороша собой, что многие не верили, что она сама написала толстенную монографию о Булгакове. За «Ардис» ей дали щедрую и престижную «Премию гениев», ту самую, что незадолго до Нобелевской получил Бродский. В отличие от многих славистов, предпочитающих с нашими беседовать по-английски, Эллендея превосходно знала русский, включая и тот, на котором не говорят с дамами. Ее, впрочем, это не стесняло. Однажды, спросив о книгах одного эмигрантского писателя, она добавила: «Я в его творчестве – целка».

Карл еще меньше походил на профессора. Богатый наследник, звезда студенческого баскетбола, он был не ниже Довлатова. Да и умер Карл тоже рано. Заболев раком, он долго

боролся с болезнью, чтобы маленькая дочка успела запомнить отца.

Его мемориальный вечер состоялся в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Все вспоминали, сколько Карл сделал для русской культуры. Бродский завершил этот длинный перечень летающей тарелкой-фрисби, которую именно Проффер первым привез в Россию.

2

Когда Андрей Седых назвал Довлатова вертухаем, Сергей не обиделся, но задумался. В эмиграции ведь тогда не было обвинения страшнее, чем сотрудничество с органами. Особенно – в первой волне, где ленились разбираться с подробностями. Даже нас, служивших в Риге пожарными, полемисты называли «эмвэдэшниками». В Новом русском слове» наборщик из белогвардейцев сказал, что не подаст руки сталинскому генералу. Генералом был Петр Григорьевич Григоренко. Поэтому, получив вертухая, Довлатов решил объясниться с публикой, которая еще не читала «Зону».

Рассказывая о том, как и почему он был охранником, Сергей написал, что после армии «мечтал о филологии. Об академической карьере. О прохладном сумраке библиотек». Все это, конечно, неправда. Сергей хотел быть писателем, а не филологом. Что же касается «прохладного сумрака библиотек», то это была дежурная фраза, которой Сергей меня изводил после того, как я наивно поведал ему о своих академических амбициях.

Филология Сергея интересовала мало. Он ненавидел литературоведческий жаргон и с удовольствием вспоминал приятеля, списывавшего для предисловий ученые абзацы из чужих статей.

По-моему, Сергей просто не верил в существование такой науки. Тогда мне это казалось ересью, сейчас – гипотезой. Будь филология наукой, ее открытия не зависели бы от таланта исследователя – мы ведь не нуждаемся в гении Ньютона, чтобы пользоваться его законами.

В отличие от природы, литература состоит из неповторяющихся явлений. Если они повторяются, то это не литература.

Со словесностью можно разобраться только на ее условиях. Поэтому лучше всего о литературе пишут те, кто ее пишут. Эту мысль Довлатов сформулировал четко: «Критика – часть литературы. Филология – косвенный продукт ее. Критик смотрит на литературу изнутри. Филолог – с ближайшей колокольни». Отсюда следует, что все хорошие критики – писатели.

Лучшим из них у нас считался Синявский. Сергей собирался

посвятить Абраму Терцу статью о Гейченко, директоре Пушкиногорского заповедника. Называться она должна была «Прогулки с Дантесом».

3

Редкое отчество и творческое отношение к зэкам объединяли Довлатова с Андреем Донатовичем. Подружившись с Синявскими, Сергей издал в «Синтаксисе» книгу – «Демарш энтузиастов». Вместе с эксцентрическими рассказами Сергея в нее вошли сатирические стихи Наума Сагаловского и ускользающие от любого определения опусы Бахчаняна.

Впервые встретившись с Синявским на конференции в Лос-Анджелесе, Сергей описал его необычайно точно: «Андрей Синявский меня почти разочаровал. Я приготовился увидеть человека нервного, язвительного, амбициозного. Синявский оказался на удивление добродушным и приветливым. Похожим на деревенского мужичка. Неловким и даже смешным». Чтобы так увидеть Синявского, нужно не путать его с Абрамом Терцем. Андрей Донатович был прямой антитезой своему герою. Тот – черноусый, молодцеватый, вороватый, с ножом, который, как с удовольствием отмечал его автор, на блатном языке называют пером. Синявский же – маленький, сутулый, с огромной седой бородой. Он не смеялся, а хихикал, не говорил, а приговаривал. Глаза его смотрели в разные стороны, отчего казалось, что он видит что-то недоступное собеседнику. Вокруг него вечно вился табачный дымок, и на стуле он сидел, как на пеньке. Я такое видел только ребенком в кукольном театре. С годами Синявский все больше походил на персонажа русской мифологии – лешего, домового, банника. Это сходство он в себе культивировал, и нравилось оно ему чрезвычайно. «Ивана-дурака», одну из своих последних книг, он надписал: «С лешачьим приветом».

Поразительно, что человек, которого уважали следователи и любили заключенные, мог возбуждать такую вражду. Между тем Синявский – единственный в истории отечественного инакомыслия – умудрился трижды вызвать бурю негодования. Первой на него обиделась советская власть, решившая, что он ее свергает. На самом деле Синявский был тайным адептом революции, хранившим верность тем ее идеалам, о которых все остальные забыли.

Второй раз Синявского невзлюбила эмиграция, вменявшая ему в вину низкопоклончество перед Западом. И опять – мимо. Синявский, за исключением, может быть, Высоцкого, которого он же и открыл, был самым русским автором нашей словесности.

Третий раз Синявский попал в опалу как русофоб. Характерно, что Пушкина от Абрама Терца защищали люди,

которым так и не удалось написать ни одного грамотного предложения.

Остроумно защищаясь, Синявский с достоинством нес свой крест. Бахчанян, с которым Андрей Донатович был на «ты», изобразил эту борьбу в виде поединка фехтовальщика с носорогом.

С этим зверем связана наша последняя встреча. Мы гуляли по Нью-Йоркскому музею естественной истории, и Андрей Донатович вспоминал, что в детстве у него была одна мечта – жить в чучеле носорога.

4

Хотя Сергей без пиетета относился к филологам, в определенном – прямом – смысле он сам им был. Довлатов любил слова. Не только за мысли, которые они выражают, но и сами по себе, просто за то, что они – части речи.

Об этом он написал в одной редакторской колонке, публикации которой я из нелепого педантизма воспротивился. Сергей безропотно опубликовал колонку как реплику, из-за чего она не попала в «Марш одиноких». А жаль. Там был абзац, в котором он рассказывал о своих интимных отношениях с русской грамматикой: «Трудолюбивые маленькие предлоги волокли за собой бесконечные караваны падежей. Прочные корни объединяли разрозненные ватаги слов-единоличников. Хитроумные суффиксы указывали пути мгновенных рекогносцировок. За плечами существительных легко маневрировали глаголы. Прилагательные умело маскировали истинную суть».

В этой кукольной грамматике мне больше всего нравится роль прилагательных, которые считаются архитектурным излишеством. Бродский говорил, что Рейн учил его накрывать стихи волшебной скатертью, стирающей прилагательные. Довлатов был к ним более справедлив.

Прилагательное умнее и коварнее других частей речи. Оно не украшает существительное, а меняет его смысл. Как опытный каратист, использующий не свою, а чужую силу, прилагательное либо разворачивает предложение, либо дает ему пронестись мимо цели. Как в том же карате, прилагательные берут не давлением, а взрывной силой. В поэтическом арсенале они – как лимонки без чеки.

Я часто думал, какие диковинные сочинения могли бы получиться, если взорвать загадочные пушкинские эпитеты: «счастливые грехи», «немая тень», «усталая секира», «торжественная рука», «мгновенный старик».

5

Свою таллинскую дочку Сашу Довлатов назвал в честь Пушкина. Но говорил он о нем редко, совсем не так, как о Достоевском, Фолкнере или даже Куприне. Исключение составляла «Капитанская дочка», чей сюжет провоцирует на аналогии. Если правда, что главное для писателя – придумать не книгу, а автора, то соблазнительно представить, будто «Зону» Довлатов писал от лица Петра Гринева, из которого мог бы получиться прозаик не хуже Белкина.

Мне кажется, Довлатов узнавал себя в Гриневе. В самом деле, Гринев, как надзиратель в «Зоне», всегда меж двух огней. При этом нельзя сказать, что он – над схваткой. Напротив, Гринев – в гуще битвы, постоянно готовый к подвигу и смерти, но не к ненависти. Со своим автором он делит черту, из-за которой, как считает Цветаева, Пушкина не взяли в декабристы – «ненадежность вражды». Драма Гринева в том, что, не поступившись своей, он способен понять и принять другую точку зрения.

Это не оппортунизм Швабрина, это знаменитая всеприимчивость самого Пушкина, масштабы которой нам мешает оценить школа, приучившая считать Пугачева народным героем. У настоящего Пугачева, как напоминает та же Цветаева, с одного пленного офицера содрали кожу, «вынули из него сало и мазали им свои раны».

Понимая, с каким героем имел дело Пушкин, Довлатов писал: «В “Капитанской дочке” не без сочувствия изображен Пугачев. Все равно, как если бы сейчас положительно обрисовали Берию».

Передав Гриневу свою философию, Пушкин открыл ему и тайну своей поэзии. В пугачевской ставке Гринев переживает поэтический экстаз. Темная красота беспредела вызывает творческий импульс – «все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Не так ли была зачата и довлатовская проза? В «Зоне», после одного из самых скотских лагерных эпизодов, довлатовского героя охватывает то состояние исключенности из жизни, что и сделало из него писателя: «Мир стал живым и безопасным, как на холсте. Он приглядывался к надзирателю без гнева и укоризны».

6

Если «Капитанская дочка» могла служить отправной точкой «Зоны», то для своей лучшей книги Довлатов использовал самого Пушкина. «Заповедник» вылеплен по пушкинскому образу и подобию, хотя это и не бросается в глаза. Умный прячет лист в лесу, человека – в толпе, Пушкина – в Пушкинском заповеднике.

Довлатов изображает Заповедник русским Диснейлендом. Тут

нет и не может быть ничего подлинного. Завод по производству фантомов, Заповедник заражает всю окружающую его среду. Поэтому встреченный по пути Псковский кремль напоминает герою «громадных размеров макет». По мере приближения к центру фальши сгущается абсурд. Иногда он материализуется загадочными артефактами, вроде брошюры «Жемчужина Крыма» в экскурсионном бюро Пушкинских Гор.

Главный продукт Заповедника, естественно, – сам Пушкин. Уже на первой странице появляется «официант с громадными войлочными бакенбардами». Эти угрожающие бакенбарды, как нос Гоголя, превратятся в навязчивый кошмар, который будет преследовать героя по всей книге: «На каждом шагу я видел изображение Пушкина. Даже возле таинственной кирпичной будочки с надписью “Огнеопасно!”. Сходство исчерпывалось бакенбардами».

Бесчисленные пушкины, наводняющие Заповедник, суть копии без оригинала, другими словами – симулякры (хорошо, что Довлатов этого не прочтет).

Единственное место в «Заповеднике», где Пушкина нет, – это сам Заповедник. Подспудный, почти сказочный сюжет Довлатова – поиски настоящего Пушкина, который откроет тайну, способную помочь герою стать самим собой.

Описываемые в «Заповеднике» события произошли, когда Сергею было тридцать шесть, но герой его попал в Заповедник в тридцать один год, вскоре после своего «тридцатилетия, бурно отмечавшегося в ресторане “Днепр”».

Почему же изменил свой возраст автор, любивший предупреждать читателя, что «всякое сходство между героями книги и живыми людьми является злонамеренным. А всякий художественный домысел – непредвиденным и случайным»? Думаю, потому, что тридцать один год был Пушкину, когда он застрял в Болдине. Совпадение это умышленное и красноречивое, ибо свое лето в Заповеднике Довлатов выстраивает по образцу болдинской осени.

Заботливо, но ненавязчиво Сергей накапливает черточки сходства. Жена, которая то ли есть, то ли нет. Рискованные и двусмысленные отношения с властями. Мысли о побеге. Деревенская обстановка. Крестьяне – как из села Горюхина. Литература, сюжет которой, в сущности, пересказывает не только довлатовскую, но и пушкинскую биографию: «Несчастная любовь, долги, женитьба, творчество, конфликт с государством». Но главное, что «жизнь расстилалась вокруг необозримым минным полем». Ситуация карантина, своего рода болдинская медитативная пауза, изъяла героя из течения жизни. Поэтому,

вернувшись в Ленинград, он чувствует себя как «болельщик, выбежавший на футбольное поле».

Трагические события «Заповедника» осветлены болдинским ощущением живительного кризиса. Преодолевая его, Довлатов не решает свои проблемы, а поднимается над ними. Созревая, он повторяет ходы пушкинской мысли. Чтобы примерить на себя пушкинский миф, Довлатов должен был не прочесть, а прожить Пушкина.

7

Легенда отличается от мифа, как сценарий от фильма, пьеса от спектакля, окружность от шара, отражение от оригинала, слова от музыки.

В отличие от легенды миф нельзя пересказать – только прожить. Миф всегда принуждает к поступку.

По-настоящему власть литературного мифа я ощутил, попав в страну, выросшую из цитат, – в Израиль. Подлинным тут считается лишь то, что упоминается в Библии. Ссылка на нее придает именам, растениям, животным, географическим названиям статус реальности. Не зря христиане зовут Палестину пятым евангелием.

В Израиле миф сворачивает время, заставляя ходить нас по кругу. Здесь царит не история, а безвременье. Погруженная в пространство мифа жизнь направлена на свое воспроизводство.

Самым наглядным образом это демонстрирует хасидское гетто в иерусалимском квартале Меа-Шарим. Все детали местного обихода – от рождения до смерти, от рецептов до покроя – строго предписаны традицией. Поэтому тут нет и не может быть ничего нового. Каждое поколение углубляет колею, а не рвется из нее. Стены гетто защищают своих обитателей от драмы перемен и игры случая. Здесь никто ничего не хочет, потому что у всех все есть.

Обменяв свободу на традицию, растворив бытие в быте, жизнь, неизменная, как библейский стих, стала собственным памятником.

Без остатка воплотив слово в дело, иерусалимские хасиды построили литературную утопию. В другой рай они и не верят.

Каждой книге свойственна тяга к экспансии. Вырываясь из своих пределов, она стремится изменить реальность. Провоцируя нас на действие, она мечтает стать партитурой легенды, которую читатели претворят в миф.

Так, два века назад чувствительные москвичи собирались у пруда, где утопилась бедная Лиза.

Так, их не более трезвые потомки ездят в электричке по маршруту Москва – Петушки, вооружившись упомянутым в

знаменитой поэме набором бутылок.

Пушкинский заповедник в этих терминах – не миф, а карикатура на него: «грандиозный парк культуры и отдыха». Литература тут стала не ритуалом, а собранием аттракционов, вокруг которых водят туристов экскурсоводы – от одной цитаты к другой. Пушкинские стихи, вырезанные «славянской каллиграфией» на «декоративных валунах», напоминают не ожившую книгу, а собственное надгробие.

Присвоенный государством миф Пушкина фальшив, как комсомольские крестины. Ритуал не терпит насилия. Его нельзя насадить квадратно-гнездовым способом. Но и разоблачить ложный миф нельзя, его можно только заменить настоящим, чем не без успеха и занялся Довлатов. Мне рассказывали, что теперь молодежь приезжает в Заповедник, чтобы побывать не только в пушкинских, но и в довлатовских местах.

8

Лучшим детективом Честертон считал рассказ Конан Дойля «Серебряный», названный по кличке жеребца, убившего конюха. Соль в том, что имя преступника мы узнаем не в конце, а в самом начале – в заглавии.

С «Заповедником» – та же история. Как всегда у Довлатова, секрет лежит на поверхности. Дело в том, что Заповедник – не музей, где хранятся мертвые и к тому же поддельные вещи, изготовленные, как утверждал Сергей, неким Самородским. Заповедник – именно что заповедник, оградой которому служит пушкинский кругозор. Пока один Заповедник стережет букву пушкинского мифа, другой, тот, что описал Довлатов, хранит его дух.

Великая его особенность – способность соединять противоречия, не уничтожая, а подчеркивая их. Во вселенной Пушкина нет антагонизма – только полярность. Его мир шарообразен, как глобус. С Северного полюса все пути ведут к югу. Достигнув предела низости, пушкинские герои, вроде того же Пугачева, обречены творить не зло, а добро. Не аморализм, а проницательность стоит за пушкинскими словами, которые так любил повторять Довлатов: «Поэзия выше нравственности». Только сохранив в неприкосновенности неизбежную и необходимую, как мужчина и женщина, биполярность бытия, писатель может воссоздать мир в его первоначальной полноте, не расчлененной плоским моральным суждением.

В «Заповеднике» у Довлатова без конца допытываются, за что он любит Пушкина. Думаю, за то, что Пушкин не отвергал навязанные ему роли, а принимал их все: «не монархист, не заговорщик, не христианин – он был только поэтом, гением и

сочувствовал движению жизни в целом». Довлатов любил Пушкина за то, что в этом большом человеке нашлось место и для маленького человека, за то, что Пушкин, в котором «легко уживались Бог и дьявол», погиб «героем второстепенной беллетристики. Дав Булгарину законный повод написать: “великий был человек, а пропал, как заяц”».

Довлатовская книга настояна на Пушкине, как коньяк на рябине. Она вся пронизана пушкинскими аллюзиями, но встречаются они в нарочито неожиданных местах. Например, пошлая реплика кокетничающей с Довлатовым экскурсовода Натэллы: «Вы человек опасный» – буквально повторяет слова Доны Анны из «Каменного гостя». Оттуда же в довлатовскую книгу пришел его будущий шурин. Сцена знакомства с ним пародирует встречу Дон Гуана с Командором: «Над утесами плеч возвышалось бурое кирпичное лицо… Лепные своды ушей терялись в полумраке… Бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу… я чуть не застонал, когда железные тиски сжали мою ладонь».

Важнее прямых аналогий – само пушкинское мировоззрение, воплощенное не в словах, а в образах – в героях «Заповедника», каждый из которых состоит из непримиримых, а потому естественных противоречий. На них указывает даже такой мимолетный персонаж, как украшающая ресторан «Витязь» скульптура «Россиянин». Творение отставного майора Гольдштейна напоминало «одновременно Мефистофеля и Бабу-ягу».

О тех же дополняющих друг друга, как ян и инь, противоречиях говорит и символическая, словно герб, картинка, которой Довлатов начинает описание Заповедника: «Две кошки геральдического вида – угольно-черная и розовато-белая – жеманно фланировали по столу, огибая тарелки».

Эта черно-белая пара готовит читателя к встрече с настоящими героями книги, о которых нам так и не удастся составить ни определенного, ни окончательного мнения.

Самый обаятельный из них – безнадежный пропойца Михаил Иванович Сорокин. Довлатов описывает его, как того русского молодца, которого – по пословице – и сопли красят: «Широкоплечий, статный человек. Даже рваная, грязная одежда не могла его по-настоящему изуродовать. Бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой, упругий четкий шаг… Я невольно им любовался».

Михаил Иванович проходит по книге как летающая тарелка – таинственным, так и не опознанным объектом. «Нелепый в доброте и зле», он живет невпопад и говорит случайно. Лучшее в

нем – дремучий язык, сквозь который иногда пробивается поэзия. Про жену он говорит: «Спала аккуратно, как гусеница».

Произвольные реплики Михаила Ивановича служат не общению и не самовыражению, а заполнению пауз между походами за плодово-ягодным. Но, как ржи васильки, русской речи идет эта невольная заумь, столь отличная от красующихся самовитых слов футуристов. Речь Михаила Ивановича – это жизнь языка, предоставленного самому себе: «Эт сидор-пидор бозна где».

Михаил Иванович занимает первое место в длинном ряду алкашей-аристократов, которые в прозе Довлатова играют ту же роль, что благородные разбойники у Пушкина. «Жизнелюбивые, отталкивающие и воинственные, как сорняки», они – бесполезны и свободны. Верные своей природе, они, как флора и фауна, всегда равны себе. Больше им и быть-то некем.

Собственно, все любимые герои Довлатова как иллюстрации к учебнику «Природоведение». Безвольный эрудит Митрофанов – «прихотливый и яркий цветок» – принадлежит «растительному миру». Спокойная, как «утренняя заря», жена Таня «своим безграничным равнодушием напоминала явление живой природы».

Сюда же относится и фотограф Валера, которым Сергей гордился больше, чем другими, понимая, однако, что как раз из-за этого безудержного болтуна его лучшая книга не поддается переводу.

Валера – как эхо. Он тоже ближе к природе, чем к культуре. Поток речи льется из него свободно и неудержимо, как река: «Вы слушаете “Пионерскую зорьку”… У микрофона – волосатый человек Евстихиев… Его слова звучат достойной отповедью ястребам из Пентагона…»

Спрашивать о смысле всего этого так же бесполезно, как толковать журчание ручья. Если в этом безумном словоизвержении и есть система, то она нам недоступна, как язык природы.

В «Заповеднике» Довлатов любовно разделяет два вида лингвистического абсурда. Речь ставящего слова наудачу Михаила Ивановича бессмысленна, бессвязный полив Валеры непонятен. Один изымает логику из грамматики, второй – из жизни.

Впрочем, для нас важно, что оба говорят не по-человечески, а «по-птичьи». Если речь Михаила Ивановича, как сказано у Довлатова, сродни «пению щегла», то Валера напоминает попугая.

У Сергея, кстати сказать, жили два зеленых попугайчика, но они не умели говорить. Зато один мой знакомый поэт научил

своего огромного ара не только говорить, но и дразнить живущего там же ручного хорька. Каждое утро несчастное животное просыпалось под издевательские вопли бразильского попугая, выкрикивающего: «Хорек – еврей!»

Видимо, попугаи – типично писательские птицы. Бахчанян, впрочем, утверждал, что у них могло быть и более достойное призвание. Как известно, Франциск Ассизский читал проповеди птицам, в основном – голубям. Они до сих пор живут возле его кельи. Так вот, Вагрич считал, что если бы Франциска слушали не голуби, а попугаи, они смогли бы донести до нас слова святого.

9

Галерея чудаков в «Заповеднике» – лучшая у Довлатова. Сергей был сильнее всего во фронтальном изображении героев. Отсутствие заранее выбранной позиции, да и вообще определенной концепции жизни подготавливало его к тем неожиданностям, которыми нас дарит неумышленная действительность.

Этим довлатовская проза напоминает сад камней, который мне довелось видеть в Пекине. В императорский парк Запретного города веками свозили причудливые речные глыбы, добытые со дна Янцзы. Прелесть этих необработанных камней в том, что они лишены умысла. Красота камня – не нашей работы, поэтому и сад камней не укладывается в нашу эстетику. Это не реализм, не натурализм, это – искусство безыскусности. Не может быть камня неправильной формы, потому что для него любая форма – правильная, своя.

В довлатовской прозе персонажи, как причудливые глыбы в саду камней, живут каждый по себе. Их объединяет лишь то, что с ними ничего нельзя сделать, в том числе – понять.

Поэтому довлатовский диалог часто напоминает разговор глухих. Собеседники не столько спрашивают, сколько переспрашивают друг друга. Всякая реплика плодит недоразумение, попытки разрешить которое только ухудшают дело. Поскольку каждый пользуется своим, непонятным другому языком, то речь перестает быть оружием. Диалог – не поле боя, а арена, где каждый говорит, не заботясь о другом. Их тут все равно некому слушать, кроме, конечно, автора, виртуозно воспроизводящего в «Зоне», например, такое лагерное qui pro quo:

«– Придет, бывало, кум на разговенье…

– Кум? – забеспокоился Ероха. – Опер, что ли?

– Опер… Сам ты – опер. Кум, говорю… родня…»

Это солировал зэк из крестьян. А вот вор в законе:

«– Да, я умел рогами шевелить. Аж девы подо мной кричали!..

– Что без толку кричать? – сказал Замараев.

– Эх ты, деревня! А секс?

– Чего? – не понял Замараев».

В «Заповеднике» лишены смысла даже диалоги, которые ведут самые близкие люди. Так, каждый разговор героя с будущей женой лишь усугубляет их взаимонепонимание:

«– Нет у меня родителей, – печально ответила Таня.

Я смутился.

– Простите, – говорю, – за бестактность…

– Они живут в Ялте, – добавила Таня, – папаша – секретарь райкома…»

Или:

«– Один повесился недавно. Его звали – Рыба. Прозвище такое… Так он взял и повесился… Сейчас он работает корректором.

– Кто?! – вскричал я.

– Рыба. Его удалось спасти. Сосед явился к нему за папиросами…»

Дальше – только хуже. Чем ближе становятся герои, тем меньше они понимают друг друга:

«Как-то раз я водворил над столом фотографию американского писателя Беллоу.

– Белов? – переспросила Таня. – Из “Нового мира”?

– Он самый, – говорю…»

Прекращает эту трагикомическую неразбериху лишь Танина эмиграция, которую она защищает явно не своими словами. Только этот диалог и имеет смысл, и то потому, что для него Довлатов поделил поровну собственные аргументы. Однако и это не помогло им договориться. Дело в том, что для героя «Заповедника» «ехать – не ехать» – не настоящий вопрос. Настоящий вопрос – не где жить, а как.

10

«Заповедник» – роман испытания и воспитания, рассказ о приобщении автора к пушкинской вере, к его, так восхищавшему Сергея, олимпийскому равнодушию.

Довлатова покоряла способность Пушкина подняться над антагонизмом добра и зла: «Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу». Эта зловещая сцена из «Капитанской дочки» узнается в одном из любимых довлатовских пейзажей – луна, которая светит и хищнику, и его жертве.

Редкий, малословный, ускользающий от внимания пейзаж Довлатова – красноречивая декларация его философии, отнюдь не только литературной. Орудуя, как часовщик пинцетом, Довлатов вынимал из окружающего нужные ему детали. Остальное шло на пейзажи. Они не помогают сюжету. В них нет

значительности, намека, подтекста. Мелкие подробности мира, они оправдывают свое присутствие в тексте только тем, что существуют и за его пределами. Пейзаж у Довлатова не участвует в действии, он просто есть. Все, что попадает в него, не отражает лучи освещающего авторского внимания, а светится само, как на картинах Вермеера. Сергей сторожил эту загадочную люминесценцию: «За окном рисовался вокзальный пейзаж. Довоенное здание, плоские окна, наполненные светом часы…»

Еще в молодости Довлатов утверждал, что «каждая художественно изображенная вещь, предмет уже несут в себе поэтическую мысль». Следуя собственному правилу, Сергей тщательно воспроизводил цвет, форму, текстуру безразличной сюжету вещи. Так он восстанавливал справедливость, которую нарушает неизбежный авторский произвол. «Нестреляющие ружья» довлатовских описаний освобождают природу от навязанной иерархии. Для нее лишнее и необходимое – синонимы. Антонимами их делает лишь наш предрассудок, разоблачая который Сергей обращается к особому приему. Его хорошо описывает иезуитский совет Довлатова: «Когда торопишься, хорошо замедлить шаг».

Кульминационные моменты довлатовской прозы отмечены сгущением ничего не говорящих деталей. Вернее, они ничего не говорят только занятому собой герою. В острых ситуациях Довлатов покидает своего почти не отличимого двойника, чтобы оглядеться по сторонам как раз тогда, когда тот на это не способен.

В «Зоне», например, есть такой абзац: «Надзиратель положил бутылку в карман. Афишу он скомкал и выбросил. Было слышно, как она разворачивается, шурша». Кому, спрашивается, слышно?

В «Заповеднике» герой, подойдя к дверям управления, за которыми его ждет майор КГБ, нажимает «симпатичную розовую кнопку». А вот как на измученного запоем героя обрушивается роковая весть: «Девица стыдливо отвернулась. Затем вытащила из лифчика голубоватый клочок бумаги, сложенный до размеров почтовой марки. Я развернул нагретую телеграмму и прочел: “Улетаем среду ночью. Таня. Маша”.

«Нагретая телеграмма» – моя любимая героиня Довлатова. Она напоминает одно стихотворение Одена. В нем он хвалит старых мастеров за то, что, изображая казнь, они не забывали показать и лошадь палача, почесывающуюся о дерево.

При всем эгоцентризме довлатовской прозы, где, кроме «я», в сущности, и нет героя, Сергей никогда не забывал, что миру нет дела до наших бед. Периферийное зрение автора, уравнивая в правах все элементы мироздания, делало сплошной ткань бытия.

11

Всякий писатель мечтает об одном: вставить в свою книгу весь мир, убрав из него все лишнее.

Писатель – последний хранитель цельности в мире распавшегося знания. Он собирает то, что другие разбрасывают. Складывая, он получает результат, превышающий сумму частей. Прибавочной стоимостью литература расплачивается с читателями.

Цельность, однако, – такой товар, который легко поддается фальсификации. Одни авторы ее имитируют, пряча от себя и читателей торчащие концы. Так, заметая мусор под кровать, холостяки убирают комнату перед свиданием.

Другие авторы подменяют цельность ее схемой. Так поступают пьяные, ищущие потерянные часы там, где светлее.

Третьи, отказавшись от поисков цельности, демонстрируют обнаженную несуразицу абсурда. Труднее всего приходится самым честным авторам, которые готовы, как говорил Беккет, впустить в мир беспорядок. Им приходится признать существование хаоса, страдать от него, сжиться с ним, научиться его уважать, даже любить и терпеливо ждать, когда – и если – в нем откроется скрытый от непросветленного взгляда порядок.

Довлатов знал цену «чудодейственной силы абсурда», но мечтал он о норме, которая тоже «вызывает ощущение чуда».

Норма – это и начало, и конец пути. К норме нельзя прийти. К ней можно только вернуться. И чем больше писатель, тем длиннее окружность, которую он описывает вокруг хаоса, возвращаясь к банальности исходной точки.

Когда китайский художник начинал писать пейзаж, он видел перед собой лишь горы и реки. Многие годы вместо гор и рек он учился изображать их суть и душу. А потом в один прекрасный момент пелена спадала с его глаз и он обнаруживал, что перед ним – горы и реки. Все в мироздании становилось на свои места, хаос оказывался космосом, и мир впускал художника в себя, открывая ему неизбежность своего с ним единства. Нет у художника темы помимо этой. Но и ее он решает только для себя. Он может лишь позвать нас идти – не за собой, а туда же, куда шел он.

В письме, относящемся как раз к тому периоду, когда Довлатов работал над будущим «Заповедником», есть признание, которое Сергей назвал метафорическим выпадом: «Всю жизнь я дул в подзорную трубу и удивлялся, что нету музыки. А потом внимательно глядел в тромбон и удивлялся, что ни черта не видно. Мы осушали реки и сдвигали горы, а теперь ясно, что горы надо вернуть обратно и реки – тоже».

В финале «Заповедника» Довлатов, совершив «шаг от парадокса к трюизму», пришел туда, где случайное совпадает с необходимым: «Вдруг я увидел мир как единое целое. Все происходило одновременно. Все свершалось на моих глазах…»

Концерт для голоса с акцентом

1

История Брайтон-Бич разворачивалась так стремительно, что я успел застать рассвет, расцвет и закат нашей эмигрантской столицы. Довлатов, правда, приехал чуть позже, так что ему не пришлось увидеть, как все это начиналось.

Первые заведения на Брайтоне назывались простодушно – по-столичному: «Березка» (там, как в сельпо, торговали всем сразу – солеными огурцами, воблой, матрешками) и смахивающий на вокзальный буфет гастроном «Москва».

Хозяином обоих был пожилой богатырь Миша, глядя на которого хотелось сказать: «Ты еще пошумишь, старый дуб». Похожий на бабелевских биндюжников, он отличался добродушием и небогатой фантазией. Когда дела пошли совсем хорошо, он открыл филиал на Барбадосе и назвал его «Красная Москва». Рассказывали, что после того, как евреев перестали выпускать, Миша выкупил у советских властей взрослую дочку. Уже на следующий день она стояла за прилавком.

Между «Березкой» и «Москвой» целыми днями циркулировали стайки эмигрантов. Униформа у всех была одна, как в армии неизвестно какой державы. Зимой – вывезенные из России пыжики и пошитые в Америке дубленки. Летом – санаторные пижамы и тенниски. В промежутках царили кожаные куртки. Местная жизнь сочилась пенсионным благополучием. Неподалеку от моря, за столиками, покрытыми советской клеенкой, под плакатом с коллективным портретом «Черноморца» немолодые люди играли в домино, не снимая ушанок.

Брайтон лишь начинался. В Россию еще только отправлялись первые конверты со снимками: наши эмигранты на фоне чужих машин. Правда, уже тогда появился пляжный фотограф, который предлагал клиентам композицию с участием фанерных персонажей из мультфильма «Ну, погоди!». Раньше многих он понял, что тут Микки Маус не станет героем.

Прошло много лет, но на Брайтоне по-прежнему все свое. Не только черный хлеб и чесночная колбаса, но и ванилин, сухари, валидол, пиво. Брайтон ни в чем не признает американского прейскуранта. Здесь – и только здесь – можно купить узбекские ковры, бюстгальтеры на четыре пуговицы, чугунные мясорубки, бязевые носки, нитки мулине, зубную пасту «Зорька».

Индустрия развлечений на Брайтоне тоже эндемичная – свои звезды, свои лауреаты всесоюзных конкурсов, свои застольные ритуалы, свой юмор и, конечно, собственная пресса. На ее

страницах эмиграция продолжает общение на языке, считавшемся пригодным лишь для приватного, если не альковного общения. Только на Брайтоне никто не вздрогнет, прочитав в газете, что Жорика и Беаточку поздравляют с золотой свадьбой. Из-за любви Брайтона к уменьшительным суффиксам кажется, что здесь живут люди с птичьими именами: Шмулики, Юлики, Зяблики.

Разбогатев, Брайтон не перестал говорить по-своему и тогда, когда обзавелся неоновыми вывесками. Об этом свидетельствуют магазин «Оптека», в котором можно заказать очки или купить аспирин, и ресторан, на котором латинским шрифтом написано «Capuccino», а внизу русский перевод – «Пельмени».

Иногда на Брайтон заходят американцы. Однажды я встретил в шашлычной пару вудиалленского типа. Молодой человек, видимо начитавшись Достоевского, заказал тарелку икры и стакан водки. Через пятнадцать минут его уже вытаскивали из-за стола. Несчастный бормотал: «Это не ресторан, это – Holocaust!»

Наших, казалось бы, спиртным не удивишь. Но только здесь мне довелось встретить соотечественников, выпивших бутылку «Курвуазье», не слезая с верхнего полка русской парной.

Брайтон умеет поражать и своих. Мне никогда не приходилось видеть в одном месте столько лишенных комплексов евреев. Довлатова они тоже удивляли: «Взгляд уверенный, плечи широкие, задний карман оттопыривается… Короче – еврей на свободе. Зрелище эффектное и весьма убедительное. Некоторых оно даже слегка отпугивает…»

В России евреи не любят высовываться. Отец мой, например, не одобрял Киссинджера, боясь, что евреям еще придется отвечать за внешнюю политику соплеменника. Но на Брайтоне никто ничего не боится и все говорят, что думают. Как-то мы познакомились тут с невысоким человеком, у которого вместо зубов был лишай через щеку. Осведомившись о роде наших занятий, он схватился за лысую голову, причитая: «Ой, что вы делаете! Амегика любит сильных».

2

На Брайтоне, как я уже говорил, все свое. В том числе и поэт Бродский. Зовут его, правда, не Иосиф. Впрочем, больше тут любят не стихи, а песни. Особенно одну, с припевом «Небоскребы, небоскребы, а я маленький такой». Сочинил ее Вилли Токарев. С тех пор как его таксистская муза пересекла океан, не замочив подола, он стал говорить, что до него в эмиграции поэтов не было.

Это не совсем так. Поэтом третьей волны был Наум Сагаловский. Открыл его Довлатов и гордился им больше, чем всеми своими сотрудниками, вместе взятыми. «Двадцать лет я

проработал редактором, – писал Сергей, – Сагаловский – единственная награда за мои труды». Довлатов любовно защищал Сагаловского от упреков в штукарстве и антисемитизме: «Умение шутить, даже зло, издевательски шутить в собственный адрес – прекраснейшая, благороднейшая черта неистребимого еврейства. Спрашивается, кто придумал еврейские анекдоты? Вот именно…»

Знавшего толк в ловком искусстве репризы Сергея не отталкивал, а притягивал эстрадный характер стихов Сагаловского. «Если бы в эмиграции, – писал он ему, – существовал культурный и пристойный музыкальный коллектив, не кабацкий, а эстрадный, то из нескольких твоих стихотворений можно было бы сделать хорошие песни».

Однажды Довлатов это доказал. После того как Сергей выпустил вместе с Бахчаняном и Сагаловским эксцентрическую, по его выражению, книгу «Демарш энтузиастов», в Нью-Йорке состоялась встреча авторов с читателями. Вел ее, естественно, Довлатов. Представив сидящих по разные стороны от него соавторов, Сергей задумчиво огляделся и заметил, что сцена напоминает ему Голгофу. Затем он немного поговорил о народности поэзии Сагаловского, а потом неожиданно для всех спел положенное им на музыку стихотворение, которое Наум посвятил Бахчаняну:

Закажу натюрморт,
чтоб глядел на меня со стены,
чтобы радовал глаз,
чтобы свет появился в квартире.
Нарисуй мне, художник,
четыреста грамм ветчины,
малосольных огурчиков,
нежинских, штуки четыре.

Случайно попав в «Новый американец», Сагаловский стал там любимцем. Он обладал редким и забытым талантом куплетиста, мгновенно откликающегося на мелкие события эмигрантского мирка. Сергей чрезвычайно ценил это качество. Он писал Сагаловскому: «Без тебя в литературе не хватало бы очень существенной ноты. Представь себе какую-нибудь “Хованщину” без ноты ля».

Виртуоз домашней лиры, Сагаловский лучше всего писал пародийные альбомные стихи, рассчитанные на внутреннее потребление:

Эти Н. Американцы —
им поэт – что жир с гуся —

издеваются, засранцы,
поливают всех и вся!..
А живут они богато,
пусть не жалобят народ!
Вон – писатель С. Довлатов
третью книгу издает.
Ест на праздничной посуде,
пьет «Смирновку», курит «Кент»
и халтурит в «Ундервуде» —
как-никак, а лишний цент.
Эти – как их? – Вайль и Генис, —
я их, правда, не читал, —
это ж просто Маркс и Энгельс!
Тоже ищут капитал!..

Конечно, все это напоминает студенческую стенгазету, но именно ее и не хватало нашей изнывающей от официоза эмиграции, чьей беззаботной и беспартийной фракцией стали мы. «Новый американец» оказался последним коммунистическим субботником. «Свободный труд свободно собравшихся людей» позволял нам обменивать долги на надежды. «Положение все еще трудное, – писал Сергей, – но оно – окончательно перспективное. Хотя Вайль четыре месяца не платил за квартиру, а Шарымова питается только в гостях». Нужда не мешала всем так упиваться собой и работой, что наш энтузиазм заражал окружающих. Довлатов считал это время лучшим в своей жизни.

В Америке эмигрантам больше всего не хватало общения. Наша незатейливая газета отчасти его заменяла. Она подкупала фамильярностью тона, объединяющего Третью волну в одну компанию. Все, что здесь происходило, казалось делом сугубо частным. В первую очередь – литература. Что и неудивительно – всех эмигрантских писателей можно было позвать на одну свадьбу. Читателей, впрочем, тоже, но тогда свадьба оказалась бы грузинской.

Попав в такие условия, литература вернулась к тому, с чего начиналась, – непрофессиональное, приватное занятие. Напечатанные крохотными тиражами книги писались для своих – и друзей, и врагов.

Ненадолго отделавшись от ответственности, литература вздохнула с облегчением. Сэлинджер советовал художникам использовать коричневую оберточную бумагу: «Многие серьезные мастера писали на ней, особенно когда у них не было какого-нибудь серьезного замысла».

Издав «Компромисс», Сергей напечатал на задней обложке отрывок из нашей статьи, который начинался словами: «Довлатов – как червонец: всем нравится». На что Сагаловский немедленно откликнулся «Прейскурантом», подводящим сальдо эмигрантской литературы. В стихах, написанных в излюбленном тогда жанре дружеской пикировки, есть и про нас:

…и никуда не денешься,
и вертится земля…
Забыли Вайля с Генисом:
за пару – три рубля.
Они, к несчастью, критики
и у меня – в цене,
но, хоть слезами вытеки,
не пишут обо мне.
Я с музами игривыми
валяю дурака
и где-то на двугривенный
еще тяну пока…

Первый сборник Сагаловского – «Витязь в еврейской шкуре» – вышел в специально придуманном для этой затеи издательстве Dovlatov's Publishing. Надписывая мне книгу, Наум аккуратно вывел: «Двугривенный – полуторарублевому».

Как водится, Сагаловский разительно отличался от собственных стихов. Вежливый, глубоко порядочный киевский инженер с оперным баритоном, он придумал себе маску ранимого наглеца. Стихотворные фельетоны Сагаловский писал от лица «русского поэта еврейской национальности» Мотла Лещинера. Этого практичного лирика с непобедимым чувством здравого смысла трудно было не узнать в брайтонской толпе:

Вчера мой внук по имени Давид
пришел со школы, съел стакан сметаны,
утерся рукавом и говорит,
что он произошел от обезьяны.
Я говорю: «Дурак ты или псих?
Сиди и полировку не царапай!
Не знаю, как и что насчет других,
но ты произошел от мамы с папой».

Герой Сагаловского, обуреваемый мечтой занять в Новом

Свете место, которого и в Старом-то не было, представлял эмигрантскую версию маленького человека, неизвестно зачем перебравшегося в просторную Америку из малогабаритной, но родной квартиры:

Метраж у нас был очень мал,
я рос у самого порога,
меня обрезали немного,
чтоб меньше места занимал.

Живя в Чикаго, Сагаловский Брайтона не любил и не стеснялся ему об этом говорить прямо. Так, в ответ на нашу статью о сходстве Брайтона с бабелевской Одессой пришел анонимный отклик, автора которого отгадать было, впрочем, нетрудно:

Мне говорят, кусок Одессы,
ах, тетя Хая, ах, Привоз!
Но Брайтон-Бич не стоит мессы,
ни слова доброго, ни слез.
Он вас унизил и ограбил,
и не бросайте громкий клич,
что нужен, дескать, новый Бабель,
дабы воспел ваш Брайтон-Бич.
Воздастся вам – где дайм, где никель!
Я лично думаю одно —
не Бабель нужен, а Деникин!
Ну, в крайнем случае – Махно…

4

Брайтон можно было презирать, но не игнорировать. Там жили наши читатели. И мы хотели им понравиться. Сергею это удавалось без труда. Напрочь лишенный интеллектуального снобизма, Сергей терпимее других относился к хамству и невежеству своих читателей.

Сегодня, чтобы добиться их расположения, можно просто перепечатывать уголовные репортажи из российских газет. Ничто так не красит новую родину, как плохие новости с родины старой. Но пока советская власть была жива, читателю приходилось довольствоваться куда менее живописной диссидентской хроникой. Поэтому, развлекая эмигрантскую аудиторию, мы рассказывали ей либо о хорошо знакомом, либо о совсем неизвестном. В последнем случае в ход шли заметки под общим

названием «Женщина в объятиях крокодила». В первом – интервью, для которых тот же язвительный Сагаловский придумал рубрику «Как ты пристроился, новый американец?».

Сергей охотно участвовал в ней, описывая успехи своих многочисленных приятелей. В его изложении все они казались писателями. Так, один наш общий приятель, врач, прослуживший много лет на подводной лодке и редко обходившийся без мата, в беседе с Довлатовым, нарядно названной «Досужие размышления у обочины желудочно-кишечного тракта», якобы поет этому самому тракту пеан: «Внутренние органы необычайно гармоничны. Болезнь, собственно, и есть нарушение гармонии. Здоровый организм функционирует в причудливом и строгом ритме. Все это движется и постоянно меняет оттенки. Любой абстракционист может позавидовать. Жаль, что я не режиссер, как мой друг Соля Шапиро. Я бы снял гениальный фильм про внутренние органы. Например, о сложных драматических взаимоотношениях желудка и кишечника…»

В каждый, а не только в газетный текст Сергей вставлял друзей. Трудно найти не упомянутого им знакомого. Он пытался интимизировать эмиграцию, сделав ее своим домом. Целенаправленно создавая миф третьей волны как большой семьи, Довлатов использовал фантомы. Он изобрел особый газетный жанр – «случаи». Эти крохотные, идущие без подписи заметки выдавались им за действительные происшествия. Ничего интересного в эпизодах не было, за исключением героев – всегда эмигрантов. Ну, например, рассказывалось, что бывший учитель физкультуры из Львова Гарри Пивоваров побил трех чернокожих хулиганов в сабвее. При этом один из них «нанес ему легкое ранение ножом для разрезания ковров». Только последняя деталь выдает автора этой непритязательной истории.

С привычным произволом художника Сергей приукрашивал действительность, идя навстречу запуганным преступностью эмигрантам. Впрочем, я и правда знал одного украинского еврея, отбившегося от грабителей пылесосом, который он нес с распродажи. Чаще, конечно, встречи с преступниками кончались в их пользу. У моего брата за полтора месяца украли два телевизора.

Однажды, начитавшийся довлатовских случаев, в газету пришел Завалишин с просьбой сообщить о том, что его квартира тоже подверглась ограблению. Художественный критик, тонкий знаток Малевича, Вячеслав Клавдиевич был легендарной личностью. Великолепный лыжник, герой финской войны, он попал в плен к немцам. В лагерях ди-пи Завалишин умудрился издать четырехтомник Гумилева.

Когда я с ним познакомился, он был уже нищим стариком с плохим почерком. За его рецензии в «Новом русском слове», которые жадно читали и Целков, и Шемякин, и Неизвестный, платили по семь долларов. Пять из них шло машинисткам за перепечатку. Неудивительно, что Завалишин постоянно одалживал небольшие и, как свойственно крепко выпивающим людям, некруглые суммы. Зная об этом, все заинтересовались, чем поживились забравшиеся к Завалишину бандиты. Замявшись, Вячеслав Клавдиевич сказал, что ничем. Скорее наоборот – возле взломанной двери он нашел нож и молоток.

5

Обращаясь с газетой как со своим черновиком, Довлатов часто выдумывал собеседника, выдавая за репортаж набросок рассказа. А так как он редко выходил из дома, то зачастую пользовался чужим опытом. Так, он пересказал эпизод, случившийся с нами в самом начале афганской войны. Нас тогда угораздило попасть в бильярдную, где мы быстро выучились американским правилам. Однако когда в ответ мы предложили сыграть по нашим, один рослый парень ядовито сказал: «По вашим правилам будете играть в Афганистане». Мы ушли без скандала. Русским тогда было так неуютно, что наши таксисты выдавали себя за болгар. Об этой ситуации Сергей написал раздраженную статью «Необходимый процент идиотов».

В другой раз он пересказал наше приключение в Гарлеме. В письме он даже выдал его за свое: «Я года два назад писал репортаж из ночного Гарлема, мы были вчетвером, взяли галлон водки (я тогда еще был пьющим) и вооружились пистолетами…» На самом деле по Гарлему, трезвые и безоружные, мы гуляли вдвоем с Вайлем. Обошли, помнится, все до одной улицы. На некоторых белых не было три поколения. Принимая нас из-за фотоаппарата за обалдевших туристов, нам то и дело говорили «Welcome». В общем, все было мирно. Самое сильное впечатление оставил портрет черного, как сапог, Пушкина в витрине книжной лавки. По-настоящему мы испугались только тогда, когда наш безобидный, но политически некорректный отчет «Белым по черному» попался на глаза знающему русский язык негру из Госдепартамента. После того как он объяснил, что за такое могут депортировать, мы с помощью Сергея долго каялись в печати.

В отличие от нас, Сергея в Америке больше интересовало не какой мы ее видим, а какими она видит нас. В одном его псевдорепортаже американка жалуется, что русские соседи подарили ей целую «флотилию деревянных ложек». «Но в Америке ими не едят, – объясняет она, – раньше ели, лет двести назад». В другой раз Довлатов спрашивает собеседника: «Ты

знаешь, где Россия?» – «Конечно, – якобы говорит тот, – в Польше».

Но глупее всех был придуманный им дворник из Барселоны Чико Диасма. «При Франко всякое бывало, – утешает он Довлатова. – Но умер Франко, и многое изменилось. Вот умрет Сталин, и начнутся перемены». В ответ Сергей объясняет, что к чему, до тех пор, пока просвещенный дворник не признает: «Чико сказал глупость».

Тут был явный перебор, и фразой этой мы дразнили Довлатова до тех пор, пока она не вошла в общий обиход. Стоило что-нибудь сморозить на летучке, как все хором кричали: «Чико сказал глупость!»

Конечно, Сергей не принимал всерьез свои репортерские проказы. Для него это была проба пера. Он напряженно искал американский сюжет.

Нащупывая его, он наткнулся на знакомых героев – люмпенов, бездельников, пьяниц и хулиганов. В эмиграции такими считали многочисленных выходцев из Пуэрто-Рико. Говорили, что единственный вклад пуэрториканцев в культурную жизнь Нью-Йорка – тараканы. Довлатов и к тем, и к другим относился без предубеждения.

На полпути к Родине

1

Не считая попугая, пуэрториканец Рафаил Хосе Белинда Чикориллио Гонзалес – единственный положительный герой «Иностранки». У этого романтического бездельника, революционера и ловеласа много общего с любимыми персонажами Довлатова. И этому не мешает, а помогает его латиноамериканская кровь. Она усугубляет важную Сергею оппозицию Севера и Юга.

Если в поисках категорических противоположностей анекдот сталкивает украинца с негром («Що, змерз, мавуглі?»), то эмигранты у Довлатова сами выходят на этот уровень абсурда:

«Чернокожих у нас сравнительно мало. Латиноамериканцев больше.

Для нас это – загадочные люди с транзисторами. Мы их не знаем. Однако на всякий случай презираем и боимся.

Косая Фрида выражает недовольство:

– Ехали бы в свою паршивую Африку!

Сама Фрида родом из Шклова».

В целом «Иностранка», самая эмигрантская книжка Довлатова, Сергею не удалась – она слишком напоминает сценарий кинокомедии.

Как все писатели в Америке, Сергей время от времени примеривался к Голливуду, ибо только он способен вывести автора за границы литературного гетто. «Иностранка» могла быть побочным результатом такой примерки. Не зря она нравится американцам, которые учат по ней русский язык. Но книги из «Иностранки» не вышло. Сюжет ей заменяет вялая ретроспектива и суматошная кутерьма. Лучшее тут – галерея эмигрантских типов, написанных углем с желчью.

В отсутствие советской власти все возвращалось на свои места. Лопались дутые репутации, очевиднее казалась глупость, нагляднее проявлялась бездарность, сужалась перспектива, и мир становился меньше, потому что бежать больше было некуда.

В эмигрантах Довлатова бесило жлобство. Готовый прощать пороки и преступления, Сергей не выносил самодовольства, скупости, мещанского высокомерия, уверенности в абсолютности своих идеалов, презумпции собственной непогрешимости, нетерпимости к чужой жизни, трусливой ограниченности, неумения выйти за унылые пределы бескрылой жизни.

Другими словами, он презирал норму. Ту самую, о которой больше всего мечтал и которой больше всего боялся.

Уникальность нашей эмиграции заключалась в том, что мы несли с собой огромный опыт, почти незнакомый первым двум волнам. В отличие от них мы прибыли в Америку полномочными представителями советской цивилизации в ее самом ярком, характерном и концентрированном проявлении. В результате нам не о чем было говорить со старой эмиграцией.

Сейчас я об этом, честно говоря, жалею, но тогда все они мне казались смешными пережитками, вроде Кисы Воробьянинова. Андрей Седых, правда, мне нравился. Из-за сибирского псевдонима с ним случались казусы. Однажды в «Новое русское слово» пришел обиженный посетитель. Брезгливо оглядев редакцию, он сказал, что хотел бы поговорить с настоящим русским человеком – Андреем Седых. «Яков Моисеевич!» – позвала секретарша, и проситель тут же исчез.

Яков Моисеевич Цвибак походил на Абажа из «Королевства кривых зеркал». Проведя молодость в Париже, он вел себя как положено французам: был прижимист, но без дам не обедал.

Седых гордился своими ранними книжками, говорил, что они сделали ему имя, но когда, собираясь в Париж, я выпросил их у него, эти полуистлевшие томики оказались переписанными путеводителями. Главным успехом его литературной жизни была Нобелевская премия Бунину, который взял Якова Моисеевича в Стокгольм.

Лучше всего Седых писал некрологи. Пережив всех своих знакомых, он на каждую смерть откликался солнечными статьями.

Беседа с ним напоминала спиритический сеанс. Седых знал всех: Мандельштама, Рахманинова, Конан Дойля. Он глубоко и искренне не интересовался нами. Солженицына терпел. Бродского не понимал и не печатал. Тем более что тот, как объяснил его старательный заместитель, все равно не давал рекламных объявлений. Когда я спросил у Якова Моисеевича, нравятся ли ему фильмы Тарковского, он, зевая, ответил, что в синема не был с 54-го года.

Несмотря на трудную молодость, ему выпала длинная старость. Бахчанян уверял, что Седых решил войти в историю не писателем, а долгожителем.

Перед смертью Яков Моисеевич впал в детство и стал совершенно счастлив. Бодрый и элегантный, он сидел в окружении старушек, рассказывая им, как скудно живет Троцкий в Бруклине на эмигрантское пособие.

При этом Седых до конца сохранял свойственную ему цепкость. Зайдя по старой памяти в газету, он спросил, не

появился ли в редакции левша. Яков Моисеевич умудрился заметить, что писсуар обрызган справа.

В «Новом русском слове» из сверстников Седых я застал одного Геренрота. Он представился мне кадетом, из-за чего я считал Абрама Соломоновича офицером, пока не сообразил, что имеются в виду конституционные демократы.

Выправка у Геренрота была от верховой езды, а либеральные убеждения – от своей старой партии. После войны Геренрот отправился отдыхать во Флориду. На вокзале решил зайти в уборную, но, увидев надпись «Только для белых», сел в обратный поезд, не справив нужды.

Геренрот считал, что СССР имеет такое же отношение к России, как Турция к Византийской империи. Советского языка он не признавал, а поскольку другого не было, Абрам Соломонович выдумывал слова сам – вплоть до географических названий. Бронетанковые войска у него назывались панцирными дивизиями, Новый Орлеан – Нью-Орлинсом. Однажды молодой переводчик пригласил Абрама Соломоновича домой – «посидеть с мужиками». «Там будут крестьяне?» – удивился Геренрот.

Довлатову, надо сказать, все это было до лампочки. Пиетета к старикам он не испытывал, и наверное, правильно делал. Когда появился «Новый американец», Седых выгнал с работы бесконечно усердную Лену, служившую у него наборщицей. Испугавшись конкурента, «Новое русское слово» воевало с нами по-бандитски: потенциальных авторов запугивали, тех, кто мог дать рекламу, подкупали, всем остальным объяснили, что мы продались КГБ.

Сергей с наслаждением вступил в схватку. В открытом письме Андрею Седых он защищал право третьей волны быть непохожей на две предыдущие: «Люди делятся по самым различным признакам. Что не мешает им оставаться людьми. Неделимо только стадо баранов…»

Когда Глаша умерла, Сергей завел таксу и назвал ее в честь Андрея Седых Яшей. Любил он ее не меньше своего знаменитого фокстерьера.

3

Считая Америку отредактированной родиной, все мы надеялись найти в Новом Свете исправленный вариант Старого. Мы искали в Америке свой, а не ее идеал. Как Колумб, мы отправились в одну страну, а попали в другую.

Разочарованный этим открытием, Довлатов занялся тем, на что эмиграция почти всегда обрекает писателя. Тут у него есть два выхода – жить прошлым, как Солженицын, или будущим, как Бродский. Поскольку самой примечательной чертой этого

будущего является наше в нем отсутствие, большинство предпочитало писать о том, что было, а не о том, что будет. Попав на Запад, писатели не столько говорили, сколько договаривали то, что им мешали сказать дома.

Это естественно, но не неизбежно. У эмигрантской литературы нет своей темы, но есть свое место – на полях чужой действительности.

Синявский, эмигрант par exellence, эту школу маргинализации прошел еще в тюрьме, когда, лишенный бумаги, писал на полях газеты «Известия». Попав на Запад, Синявский принял эмиграцию как вызов: писатель, становясь иностранцем и в своей, и в чужой стране, «перестает узнавать действительность и пытается ее изобразить и осознать наново, исходя сразу из двух точек своего остраненного, своего иностранного положения».

Эмигрантскую словесность составляет диалог со своим прошлым, который автор ведет из чужого настоящего. Разговор этот идет в зоне вымысла, в области мифа. Все русские писатели покидали одну страну, но на Западе у каждого появилась своя, разительно отличающаяся от других родина. Бунин с Набоковым не могли найти общего языка для разговора о покинутой ими в одно время России. Еще меньше похожи дома двух зэков – Солженицына и Синявского.

Все эти частные родины объединяет их иллюзорная природа. Они существуют только в пространстве памяти. Каждый автор носит дом с собой – как улитка.

Беда в том, что эмигрантская ситуация норовит перерасти в метафизическую, с которой уже вынужден считаться каждый пишущий. Бродский говорил, что изгнание дает писателю бесценный урок унижения. Затерянный среди чужих книг, он как иголка в сене – и хорошо еще, если ее кто-нибудь ищет. Изгнание дает шанс автору в одночасье осознать то, на что в обычной жизни уходят почти все его годы: любой писатель рано или поздно остается наедине с языком.

Но если Бродский прав, то сочетание «литература в изгнании» тавтологическое. Литература и есть изгнание. Писатель – везде исключение, он всегда на обочине. Только отсюда он может смотреть на жизнь, не участвуя в ней.

4

В России быстро нашли оправдание ранней смерти Довлатова: «одиночество, тоска, ностальгия». Эта триада, как и другие универсальные банальности, вроде «трех звездочек» или «ум, честь и совесть», годится на все случаи жизни. Но как быть с одиночеством, если по эту сторону от Евтушенко Сергей был самым популярным в любой компании? Да и с ностальгией

непросто. Набокова она не смогла добить до семидесяти восьми лет, Бунина – до восьмидесяти трех. Пожалуй, для русских писателей ностальгия безопаснее пребывания на родине.

Да и вообще, ностальгия – болезнь барская. Откуда ей у нас взяться? Тут я, как Базаров, верю скорее телу, чем душе. Мне кажется, что родина – понятие физическое, плотское. Результат метаболизма, она формируется в клетках организма из съеденных в отечестве атомов. Мы питаемся родиной, ею дышим, поэтому она становится нами. Как мышьяк, родина оседает в тканях организма, обрекая на чувство физической привязанности к определенной широте, долготе и климатическому поясу.

Любовь к родине – рефлекс, физиологическое узнавание, резонанс внешней природы с той, которая растворена внутри нас. Поэтому патриотизм рождает самые сильные и самые стойкие привязанности: борщ труднее разлюбить, чем Достоевского, не говоря – Солженицына.

Патриотизм неизлечим, потому что он не отделим от почвы в куда более прямом смысле, чем считают «почвенники». Любовь к родине, действуя в обход сознания, возвращает нас даже не к животным, а к растениям.

Единственная непритворная ностальгия – та, которую мы делим с ромашками или боровиками. От чужбины родину отличают не язык и нравы, а набор аминокислот в грядке, угол, под которым падает солнечный луч, сотня-другая молекул, придающих воздуху неощутимый, неописуемый, но и незабываемый аромат детства.

5

Не сумев сделать эмиграцию домом, Сергей отстроил его себе в своих «ностальгических» книжках.

В отличие от «Зоны» и «Заповедника», «Наши» и «Чемодан» – плод искусного замысла, а не органичной потребности. Они не дикие, а домашние. Разница – как между садом и огородом. Достоинство первого определяется не только искусством садовника, но и его доверием к природе. От второго больше пользы.

В поздних книжках Сергея порядка больше, чем в ранних. В этом виновата дисциплина – не автора, а жанра. Память требует системы именно потому, что она ею пренебрегает. Разрушая прошлое ради настоящего, память создает историю, которая от прошлого сохраняет только то, что в нее, историю, попало.

Избирательность своих капризов память маскирует энциклопедическими замашками. Всякому произволу нужны оправдания – смена формаций, неумолимые законы, историческая необходимость, автобиография.

Помешанная на памяти, эмигрантская книжка чаще других тяготеет к перечню, реестру, словарю или кроссворду. Так был задуман «Холодильник», из которого Сергей успел извлечь только два рассказа. Так же были написаны и лучшие американские книги Сергея – «Наши» и «Чемодан». В них Довлатов не столько распахивал новое поле, сколько возделывал старое, и оно продолжало плодоносить. Сергей не менял, а углублял колею. Перфекционист и миниатюрист, он наслаждался нелинейностью искусства: микроскопические перемены в тембре и тональности влекут за собой катастрофические по своему размаху последствия. Так, трижды рассказывая историю своей женитьбы, Сергей каждый раз получал другую супружескую пару, лишь смутно напоминающую ту, что я знал.

Если бы Довлатов был композитором, он сочинял бы не симфонии и песни, а вариации на заданную тему.

В «Чемодане» тему ему задал чемодан. Лапидарный, как приговор, и емкий, как ковчег, этот образ вырос в символ эмигрантской жизни, не переставая быть чемоданом.

Чемоданы были у всех. В них мы увозили свое причудливое, никому не нужное имущество. В моем, например, лежал слесарный набор: какой-то шутник сказал, что советский инструмент ценят в Италии: если продать, хватит на билет в Венецию.

В Америке чемоданы, вываливаясь из кладовок, дольше многого другого напоминали об отъезде. Огромные, помятые, дешевые, они преследовали нас, как русские сны.

Довлатов сделал из «Чемодана» эмигрантскую сказку: каждая вынутая из него вещь рассказывает свою витиеватую историю. Вернее, пытается рассказать, ибо ее перебивают виртуозные каденции – отступления. Чего стоит случайно затесавшийся в книгу литератор Данчковский, назвавший книгу о Ленине «Вставай, проклятьем заклейменный»?!

И все же содержимое довлатовского чемодана – не только повод для повествования. Все эти поплиновые рубашки, креповые носки и номенклатурные ботинки одевают героя, как бинты – человека-невидимку: благодаря им он становится видимым.

Конечно, мы знали его и раньше, но – другим. Заново разыгрывая партитуру своей биографии, Довлатов незаметно сменил угол зрения. Про эмигрантов в «Иностранке» Сергей писал злее, чем про партийных функционеров в «Чемодане».

В Америке время превратилось в пространство, отделившее настоящее от прошлого Атлантическим океаном. Вид на него оправдывал довлатовский сантимент – слова Блока, вынесенные в эпиграф: «Но и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне».

С проведенными в эмиграции годами советская власть стала не лучше, но веселее.

6

Если «Чемодан» напоминает кроссворд, то «Наши» – чайнворд. Вписывая родичей в вакантные клеточки, автор получает заранее известный ответ – себя.

Создавая персональный миф «крови и почвы», Довлатов начал родословную фигурами вполне эпическими. Его написанные в полный – семифутовый – рост деды с трудом удерживаются на границе, отделяющей портрет от аллегории. Буйные, как стихии, они оба могучи, но по-разному.

Выпивший лавку и съевший закусочную Исаак – карнавальная маска, ярмарочный силач, живая утроба: «Куски хлеба он складывал пополам. Водку пил из бокала для крем-соды. Во время десерта просил не убирать заливное…»

Угрюмый дед Степан силен, как скала, постоянством. Даже смерть лишь с трудом стерла его с лица земли: «Дома его исчезновение заметили не сразу. Как не сразу заметили бы исчезновения тополя, камня, ручья…»

Эти два богатыря дополняют друг друга, как вода и горы, смех и слезы, жизнь и смерть. Если один, не задавая вопросов, принимает мир, второй отказывает ему в одобрении необъясненным молчанием: «Возможно, его не устраивало мироздание как таковое? Полностью или в деталях? Например, смена времен года? Нерушимая очередность жизни и смерти? Земное притяжение? Контрадикция моря и суши? Не знаю…»

В каждом из легендарных предков отражается, естественно, сам Сергей. От одного деда он унаследовал сложные отношения с мирозданием, от другого – аппетит. «Сегодня мы приглашены к Домбровским, – напоминает автору жена. – Надо тебе заранее пообедать». (В газетной публикации вместо абстрактных Домбровских упоминались конкретные Вайли. Но в книге Сергей, следуя сложным изгибам своих привязанностей, заменил фамилию. Со мной было хуже. В «Соло на ундервуде» есть запись: «Генис и злодейство – две вещи несовместные». Во втором издании к этому каламбуру Сергей сокрушенно добавил: «Как я ошибался». В третьем комментарий исчез, и теперь только запойные библиофилы могут проследить за взлетами и падениями моей репутации.)

Сражавшиеся с революцией и природой дюжие деды Сергея врастают в родную землю корнями, из которых протянулось в Америку генеалогическое дерево довлатовского рода. Исследуя его ветви, Сергей превратил каждую главу фамильного альбома в назидательные притчи – о Честном Партийце, о Стихийном

Экзистенциалисте, о Здоровом Теле и Нездоровом Духе, о Процветающем Неудачнике, о Грамматических Ошибках, о Кошмаре Невозмутимости.

Не теряя чудной индивидуальности, довлатовские герои воплощают архетипические черты. Это значит, что Сергей так сочно описал взбалмошную семью, что она перестала быть его собственностью. Довлатовскую родню хочется взять напрокат – в его родственников можно играть.

Как и остальные сочинения Довлатова, «Наши» – книга эгоцентрическая. Но если раньше Сергей изображал других через себя, то тут он через других показывал себя.

Я думаю, в «Наших» Сергей искал доказательства генетической неизбежности своей судьбы. Не мечтая от нее уйти, он надеялся принять ее не как возможное, а как должное. Раньше Довлатова интересовало происхождение писателя, теперь – просто происхождение. «Бог дал мне именно то, о чем я всю жизнь его просил. Он сделал меня рядовым литератором. Став им, я убедился, что претендую на большее, но было поздно. У Бога добавки не просят».

Добившись признания, Сергей завоевал свободу жить, как ему нравится. Но он хотел, чтобы ему нравилось, как он живет.

Матрешка с гениталиями

1

«Зависеть от царя, зависеть от народа – не все ли нам равно?» Пушкину было все равно, нам нет. Мы знали, что от народа зависеть хуже. Цари бывают разными. Их можно обмануть, и ими можно обмануться. Публика же редко обманывает ожидания. Особенно в эмиграции, где ее так мало, что для многих авторов испытание рынком кончается летальным исходом.

Рынок в конечном счете погубил и все наши издательские начинания. Так никто у нас толком и не научился обменивать слова на деньги. Не исключено, что это невозможно вовсе. Всякая духовная ценность иллюзорна. Она только притворяется товаром. Слова бесценны, и принадлежат они, как эхо, всем, до кого доносятся.

Впрочем, у Марка Твена был персонаж, который коллекционировал эхо. Бизнесмены, с которыми нам приходилось иметь дело, пытались им торговать. Они пугали меня больше всех, кого мне довелось встречать в жизни. Вспоминая их, я забываю улыбаться.

Конечно, мы тут виноваты не меньше, чем они. Приехав из страны, где блат заменял рынок, мы представляли себе дельцов по Аркадию Гайдару – с бочкой варенья и корзиной печенья. Считая, что богатые любят деньги, мы надеялись, что нас будут эксплуатировать. Пролетарии умственного труда, мы лихорадочно искали таких хозяев, которые бы оставили нам наши тачки.

Наверное, такие тоже бывают. Сулцбергер, владелец «Нью-Йорк таймс», настолько боялся вмешиваться в ход газетных дел, что воздействовал на свою редакцию, посылая письма под псевдонимом. И то лишь до тех пор, пока его не опознал и не высмеял редактор – собственная внучка.

Эмигрантские бизнесмены были слишком сложными натурами, чтобы интересоваться только бизнесом. Мы мечтали о Чичикове, нам попадались Ноздревы.

Зараженные нашим энтузиазмом, вокруг газеты под видом бизнесменов вились неудавшиеся художники с новенькими дипломатами. Все они хотели быть не хозяевами, а соавторами. Они уважали наш труд – не настолько, чтобы его оплачивать, но настолько, чтобы делить его с нами. Они всегда говорили от лица народа и лучше нас знали, что нам делать. Их увлекала не прибыль, а собственное творческое горение. Корыстолюбия хватало им лишь на то, чтобы нас обсчитывать.

При виде хозяев я запирался в уборной. И правильно делал, потому что претензии их, как воля богов, бывали неизъяснимы и неописуемы. Первый хотел, чтобы мы воспевали еврейский героизм, второму нравились картинки, третий требовал, чтобы от наших статей «у комсомольцев стояло».

О деньгах наши бизнесмены говорили свысока. Один, например, подтягивая тренировочные штаны, заметил, что его интересуют лишь суммы с девятью нулями. «Миллиард?» – ахнули мы. Бизнесмен замялся, и не зря, потому что, когда его посадили, в деле фигурировали куда более скромные цифры.

Другой, стремясь выглядеть поинтеллигентнее, выражался иносказательно. «У меня жопа чистая», – представился он нам. «Хорошо бы депортировать его в Мексику», – мечтал Сергей.

2

У меня бизнес вызывал панический ужас, но Сергея он соблазнял, как гренадер девицу. Может быть, Довлатова привлекал привкус нравственного запрета – ведь «по-нашему, – писал он, – уж лучше красть, чем торговать».

Подгоняемый материальной необходимостью и духовной нуждой, Сергей искал способ трансценденции бизнеса в творческую сферу.

У бизнесмена и правда много общего с художником. Оба они заняты тем, что Бердяев называл творчеством из ничто: не было, не было – и вдруг стало. Дух превращается в материю, мысль становится плотью. Нечто возвышенное в своей неосязаемости обретает вескую тяжесть реальности.

При этом бизнес – прямое, неопосредованное художественным приемом жизнестроительство. Свою действительность он создает без посредства искусства. «Поверяя гармонию алгеброй», бизнес осуществляет мечту всех авторов о бесспорности их произведения. Сальдо придает его творчеству круглую убедительность закрытого для интерпретации математического примера.

Что касается денег, то для бизнесмена они то же, что для писателя книга: не итог, а ступень в реализации того проекта, который завершается полным, без остатка, воплощением человека в жизнь. Как со всяким творчеством, проблема не в том, чтобы заработать, а в том, чтобы потратить – все, что в тебе есть.

«Я уверен, – писал Довлатов, – что деньги не могут быть самоцелью. Особенно здесь, в Америке. Ну, сколько требуется человеку для полного благополучия? Сто, двести тысяч в год. А люди здесь ворочают миллиардами. Видимо, деньги стали эквивалентом иных, более значительных по классу ценностей… Сумма превратилась в цифру. Цифра превратилась в

геральдический знак».

Может быть, это и верно, когда деньги есть. У нас их не было. Первая редакция «Нового американца» размещалась в комнате размером со шкаф. Пока в газете не появились дамы, летучки проводили в уборной этажом ниже.

На шестнадцать штатных сотрудников приходилась одна человеческая зарплата. Закуска на редакционных банкетах кончалась до того, как откупоривали бутылки. Сахар мы крали в кафе. Гриша Рыскин однажды съел лимон, в другой раз – мятную жвачку. Но никто не жаловался. Напротив, наш президент Боря Меттер говорил, что, когда голодный, уже не скучно.

Сергей упорно старался исправить положение. Он приводил жуликоватых менеджеров, донимал администрацию попреками и вникал в бухгалтерские расчеты, которыми брезговали заниматься все остальные. Ничего не помогало, газета катилась к разорению. И тогда, отчаявшись наладить одно дело, мы решили открыть другое, самое диковинное из всех, в которых мне приходилось принимать участие.

Идея лежала на поверхности. Поскольку две из трех запретных в СССР тем – диссиденты и евреи – уже заполнили эмигрантскую прессу, на нашу долю оставался секс. Так появился проект журнала, размашисто окрещенного «Русский плейбой».

Решив сперва познакомиться с продукцией конкурентов, мы отправились в секс-шоп. Опыта у нас было больше, чем у Довлатова. К тому времени уже была написана статья «Простаки в мире секса», которую Сергей совершенно справедливо разгромил. Особенно досталось мне – за ханжество. «Если Генис, – размышлял Довлатов, – Арамис, то Вайль – Портос. И оба пишут как Дюма – талантливо, быстро, небрежно». Однако в заведении, тесно заставленном сексуальной парафернали́ей, выяснились границы уже довлатовской стыдливости. Заглядевшись на глянцевый разворот, он осуждающе воскликнул: «А ведь наверняка студентка!» Хотя мы всячески пытались выражать деловую, а не обычную заинтересованность, Сергей, не выдержав подозрительного взгляда хозяина, быстро сбежал с поля боя.

Стыдливость – ввиду предстоящего нам рода занятий – была не самой полезной чертой, но мы с ней быстро справились, соорудив барраж из еврейских псевдонимов. Редактора мы себе придумали из Литвы. В Прибалтике, как все мы знали по собственному опыту, нравы свободней.

Дальше было проще. Вайль составил англо-русский словарь постельного жаргона. Я написал пространную статью об эротическом искусстве. Сергей сочинил лирический рассказ об оральном сексе.

В новое предприятие мы втянули родных и близких. Лена набирала текст, мой брат писал письма в редакцию, жена вела рубрику «В замочную скважину».

Фотографов, а тем более моделей, у нас, конечно, не было, но мы простодушно вырезали скабрезные картинки из американских журналов. Зато оформление было свое. Участие Сергея в нем было наиболее весомым. Номера страниц помещались на табличках, каждая из которых висела на мужских членах. Всем им Сергей не поленился придать индивидуальность, разнообразя степень эрекции. Но лучше всего удалась обложка. На орнаменте в стиле art nouveaux Довлатов изобразил пару матрешек с гениталиями. Оригинал этого рисунка до сих пор висит над столом Довлатова, как штурвал «Титаника».

Только эта обложка и осталась от нашего «Плейбоя». Когда пришла пора продавать журнал, Сергей где-то нашел очередных бизнесменов. У одного была типография в Филадельфии, у другого – автомобиль. На нем-то мы и отправились в Пенсильванию дождливым вечером. Уже сама поездка была захватывающей. Машина оказалась без дворников, и наш новый босс то и дело снимал замшевую кепку и протирал ею ветровое стекло, отчаянно высовываясь из окна.

В Филадельфии «Русский плейбой» был встречен с прямодушным восторгом. В обмен на обещание выдавать каждый месяц по номеру, мы получили чек на тысячу долларов, с чем и отправились в нелегкий обратный путь.

К счастью, больше этих людей мы никогда не видели. Вместе с ними исчез и первый порнографический журнал на русском языке.

Удивительней всего, что, несмотря на три орфографические ошибки в слове «thousand», мы сумели получить по чеку деньги. На свою долю мы с Вайлем выпустили первую книжку с менее живописным, чем у несостоявшегося журнала, названием «Современная русская проза».

3

Поколение, к которому примыкал Довлатов, женщин ценило больше семьи и работы. Отчасти потому, что в России волокитство носило диссидентский оттенок. Поскольку и любовь, и политика связывались с тайной, мужская доблесть тут отчасти возмещала гражданскую. Во всяком случае, у писателей, многие из которых ведут жизнь более суетливую, чем им хотелось бы. Зато им есть что рассказать, как моему знакомому прозаику, который огорчил ломавшуюся даму словами: «Все равно я тебя трахну, но любви не жди».

Как и в жизни, в литературе есть исключения, вроде автора

«безнравственного» Терца, который как-то не без грусти спросил у молодого соотечественника, что такое «блядоход». Но в целом любвеобилие свойственно писателям. В их распаленном сознании каждая написанная буква оборачивается сперматозоидом, норовящим пробраться в чужое нутро и разрастись там по-хозяйски.

Авторы попроще, напрямую связывая успех у женщин с просто успехом, считают его пропорциональным тиражу. Мне довелось видеть, как один чрезвычайно популярный еврейский писатель, у которого даже попугай говорит на идиш, искушал девушек демонстрацией своих книг. При этом, чтобы не таскать тяжести, плодовитый писатель обходился суперобложками. Книги были его вторичными половыми признаками. Рассуждая о них, Довлатов пишет: «У одного – это деньги. У другого – юмор. У третьего – учтивость. У четвертого – приятная внешность. У пятого – душа. И лишь у самых беззаботных – просто фаллос. Член как таковой».

Беззаботности Сергей был лишен напрочь, а обо всем остальном я знаю немного. Помню лишь, что, описывая свою бурную молодость, Сергей, как всегда, смаковал неудачи. Часто они были связаны с его стилистической взыскательностью. Так, один роман не состоялся из-за того, что в решающий момент барышня заметила, что любит мучное. Сергей считал, что мучными бывают только черви.

Вырвавшиеся на свободу эмигрантские писатели раньше оставшихся на родине авторов обрели и свободу называть вещи своими именами. Тут-то и выяснилось, что у этих вещей нет своего имени. Их всякий раз надо придумывать заново. Правдолюбцы, вроде Лимонова, честно списывали их с забора. Лирики вдавались в красочные подробности. Сюрреалисты выстраивали систему прозрачных аналогий. Даже моралисты, как Солженицын, в Америке начинали возбужденно окать – «бородой он ткнулся ей в лоно».

Довлатов шел другим, им же проторенным путем. Он упразднял противоречия. На этот раз – целомудрия и чувственности.

В литературе, не говоря уже о жизни, Сергей отнюдь не избегал рискованных ситуаций. Из-за них один его рассказ – «В гору» – даже отклонил чопорный «Ньюйоркер».

Другое дело, что секс у Довлатова всегда описан по касательной. Сергея пугала не непристойность, а пошлость самоочевидного.

Уровень эротического накала обратно пропорционален прямоте описаний: минимум деталей при максимуме

наглядности. Мой знакомый представитель сексуального меньшинства считал пикантным романом «Робинзона Крузо» из-за того, что нашел там фразу: «Пятница нагнулся».

Сергей хвастался тем, что сумел изобразить героев в постели, упомянув лишь холодок лежащей на животе пепельницы.

В поисках наглядности Довлатов создавал эротическую контурную карту, рисующую соблазнительное размещение тел в пространстве: «Огромная янтарная брошка царапала ему лицо».

Усиливая накал, Довлатов выводит на сцену незримого соглядатая: «Слышу: “Мишка, я сейчас умру!” И едва уловимый дребезжащий звук. Это Марина далекой, свободной, невидимой, лишней рукой утвердила фужер».

Сергей заставлял читателя узнать сцену, не описывая ее. При этом клинически точные детали – «пятна мокрой травы на коленях» – воспроизводят происшедшее ярче гинекологической откровенности.

Даже невинным вещам Довлатов умудрялся придавать половые признаки: «Лавчонка, набитая пряниками и хомутами. Художественно оформленные диаграммы, сулящие нам мясо, яйца, шерсть, а также прочие интимные блага».

4

Мы привыкли считать незыблемой границу между одушевленным и неодушевленным. Как было сказано в «Буратино», «пациент либо жив, либо мертв». Язык не позволяет нам прибавлять к живому или неживому туманное «более или менее». Но стоит оторваться от условной грамматической необходимости ради честной физиологической действительности, как обнаружится, что одна вещь бывает мертвее другой. Неодушевленность может служить маской, прикрывающей жизнь, полную страстей. Разве одинаково безжизненны нижняя одежда и верхняя? Чулки и пальто? Бюстгальтер и купальник?

Последний стал подлинным героем одного из русских романов Набокова. В него он одевает свою любимую героиню – дитя-истязательницу – из «Камеры обскура»: «В темноте трико сквозили еще более темные сосцы – и весь ее туго сидящий костюм с обманчивыми перехватцами и просветами, с тонкими бридочками на лоснящихся плечах, держался, как говорится, на честном слове, перережешь вот тут или тут, и все разойдется».

Мы не видим обнаженного тела. Оно спрятано, как золотой запас в сейфе банка. Но сама ткань купального костюма заряжается от тайны, которую скрывает. Сила этого описания, вдохновленного жгучим, жестоким и неоспоримым в своей подлинности чувством, исключительно в недоговоренности. Чем дальше растягивается страсть, чем большее расстояние отделяет

ее источник от изображенного предмета, тем выше искусство. Оно и отличает сортирную живопись от изощренного разврата «пустого кимоно».

Подменяя тело вещью, художник превращает половой вопрос в теологический. Ведь он направляет страсть не на предмет, а на тайну. В мире, где все явно, как на нудистском пляже, не бывает фетишей. Они – обитатели той сумрачной зоны дерзких догадок и несмелых надежд, что равно чужда и верующему, и атеисту, но хорошо знакома агностику.

Первый рассказ героя «Зоны» Алиханова начинается как раз с купальника. Вспоминая этот малоуместный в зимнем Коми наряд, он выводит начальные строчки: «На девушке мокрый купальник. Кожа у нее горячая, чуть шершавая от загара». Дальше пишет уже Довлатов: «Алиханов испытал тихую радость. Он любовно перечеркнул два слова и написал: “Летом… непросто казаться влюбленным”. Жизнь стала податливой: ее можно было изменить движением карандаша с холодными твердыми гранями…»

Фрейдистский подтекст рассказа, зачатого «движением карандаша» в «податливой жизни», вряд ли попал сюда сознательно. Хотя к психоаналитическим интерпретациям Довлатов относился без высокомерия, с которым говорят о Фрейде те, кто его не читал.

Сергей любил вспоминать о ленинградской вечеринке, на которой Парамонов толковал сны по методу своего идола. Ни тот ни другой не убедил хозяйку. «Все это чушь, – сказала она. – При чем тут Фрейд, если мне снится, как муж вставляет бутылку с шампанским в ведро со льдом?»

Секс – универсальная метафора. Это нижняя точка траектории, по которой катится наша жизнь. Брошенная в блюдце горошина мечется по его краям непредсказуемым образом, но рано или поздно она окажется на дне, которое в теории хаоса называется аттрактором. В литературе таким аттрактором является талант. В конечном счете только к нему сводится все, что мы знаем и понимаем. Сам он, однако, слеп, глух и необъясним, как желание.

«Талант, – писал Сергей, – как похоть. Трудно утаить. Еще труднее – симулировать». О силе его мы можем судить лишь по произведенному в нас потрясению. Вот так, глядя из окна, мы узнаём о ветре по согнутым веткам.

Животная природа художественного дарования всем нам казалась бесспорной. Вопрос в том, исчерпывает ли его частое употребление. Пессимисты говорили об отмеренном нам природой ведре спермы. Оптимисты считали: use it or loose it.

По-моему, более пристойные отголоски этих вечных мужских

споров слышатся в одной из последних довлатовских максим: «Божий дар как сокровище… Отсюда – боязнь лишиться. Страх, что украдут. Тревога, что обесценится со временем. И еще – что умрешь, не потратив».

5

Больше тайны пола Сергея волновало таинство брака. Не каждый читатель заметит, что самые популярные персонажи у Довлатова – его жены.

Бесконечно описывая историю своего брака, Сергей всегда возвращался к исходному моменту. «Как это, чужого человека – руками!..» – растерянно говорил Сергей. О том же он писал в «Заповеднике»: «Тысячу раз буду падать в эту яму. И тысячу раз буду умирать от страха. Единственное утешение в том, что этот страх короче папиросы. Окурок еще дымится, а ты уже герой…»

Завороженный квантовым скачком от двух к одному, Сергей не уставал описывать ту волшебную секунду, что меняет прошлое и определяет будущее.

Одна из странностей любви заключена в ее способности изменять качество времени. Из его линейного течения нас изымает сама краткость акта. Счет тут идет в единицах, неохватимых воображением, как геологические эпохи или жизнь мотылька. У любви нет вчера и завтра. Как только она их находит, любовь превращается в семью или разлуку.

Я плохо катаюсь на лыжах, но иногда мне удается съехать с горы, не упав. Случается это только тогда, когда меня целиком поглощает бескомпромиссно нерасчленимое мгновение. Стоит представить себя со стороны, испугаться, возгордиться, задуматься, и ты уже зарываешься в снег, постыдно теряя лыжи.

Такую катастрофу Довлатов описывает в «Филиале». Эта начатая из-за денег повесть быстро исчерпала сюжетный запал – очередной портрет эмиграции, на этот раз притворяющейся правительством в изгнании. Чтобы придать книге вес, Сергей вставил куски из ненапечатанного романа «Пять углов», посвященного его первой любви.

«Своенравную, нелепую и безнравственную, как дитя», Тасю из «Филиала» я видел мельком. Живое лицо, мальчишеская фигура – из тех, про кого юмористы шестидесятых писали: «Старик, ты кормил Алешку грудью?» Ее элегантный берет будил фонетическую ассоциацию с кумиром поколения: Брет Эшли.

Впрочем, в «Филиале» меня больше задевает не героиня, а герой, потративший жизнь на исправление ошибок юности. Как выяснилось, труднее всего исправить ту, что соблазняет нас остановить мгновение. «Казалось бы, люби, и все. Гордись, что Бог послал тебе непрошеную милость… А я все жаловался и

роптал. Я напоминал садовника, который ежедневно вытаскивает цветок из земли, чтобы узнать, прижился ли он».

«Главное в жизни, – немудрёно рассуждает герой четверть века спустя, – то, что она одна. Прошла минута – и конец. Другой не будет».

Он не сказал, что нам остается этому только радоваться.

Невольный сын эфира

1

«Важнейшим из всех искусств» является для меня радио. Я этому удивлялся, пока не сообразил, что иначе и быть не могло. Радио у меня в крови. Отец кончал радиофакультет. Сколько себя помню, он не расставался с транзистором. В те времена «Спидола» считалась членом семьи. Мне как-то даже стихи о ней прислали:

На свободе и в неволе,
У реки, в саду и в поле,
В миг любви и в острой боли,
Не желая лучшей доли,
Прирастаем мы к «Спидоле».

Лишь рижане называли ее с правильным – на первом слоге – ударением, но любили этот приемник все.

Я вырос под помехи и голос Гольдберга. Как звали школьных учителей, уже забыл, а Гольдберга помню: Анатолий Максимович. Тем, кто его слушал, объяснять не надо, а остальным и не объяснишь.

Забавно, что эмиграция ничего не изменила. Как все нью-йоркские литераторы, чья профессия располагает к домоседству, я постоянно подключен к манхэттенской станции, что передает классическую музыку и новости со скупыми ироническими комментариями. Связь с радио оказалась самой постоянной. Книжки я пишу, в кино хожу, телевизор смотрю, газеты читаю, но радио меня сопровождает от рассвета до заката. Даже покупая машину, я больше интересуюсь динамиками, чем лошадиными силами.

Мак-Люэн писал, что, снабдив человечество общей нервной системой, радио уничтожило старые представления о пространстве и времени. На изобретение радио мир отреагировал истерически – оно сделало возможным появление Сталина и Гитлера.

Сегодня радио кажется старомодным, но, как слухи, оно не может устареть. Радио омывает нас мягкой, почти не ощутимой информационной волной. Оно умеет оставаться незамеченным, как воздух, о котором вспоминают, только когда нечем дышать. Четыре пятых новостей мы узнаем по радио, часто даже не осознавая, из какого источника почерпнули и свои сведения о событиях, и свое отношение к ним.

Радио – вкрадчивые media. Как голос за кадром, оно звучит не внутри и не снаружи, а нигде, в душевном зиянии, в загадочной пустоте эфира.

Даже телевизор рассчитан на семью, радио – у каждого свое. Оно – инструмент интимного общения. Незаметный и незаменимый голос радио, как суфлер, находит лишь того, к кому обращается. Эфирный тет-а-тет способен воспроизвести интонацию неслышной беседы, которую каждый из нас ведет с собой.

2

У Довлатова был на редкость подходящий для радио голос. Если Парамонов – другой ас эфира – убедительно рычал в микрофон, то Сергей задушевно, как Бернес, почти шептал в него. Каждый раз, когда из студии доносился глуховатый баритон Сергея, я вспоминал Уорда Стрэйдлейтера – персонажа из повести «Над пропастью во ржи», который «честным и искренним, как у президента Линкольна», голосом уговаривал девушку снять лифчик.

Сэлинджер, кстати говоря, повлиял на Довлатова сильнее и тоньше других. Особенно – рассказ «Дорогой Эсме с любовью и всякой мерзостью». Дело не только в сходстве ситуаций – армия, зверское окружение, интеллигентный солдат, понять драму которого нам помогает его случайная встреча с военными сиротами. Для Довлатова важнее всего была изощренная огласовка ситуации.

В рассказе про Эсме почти никто не говорит своим голосом. Даже десятилетняя Эсме пользуется подслушанными клише: «Я вырабатываю в себе чуткость. Моя тетя говорит, что я страшно холодная натура». Только в контрасте с ней, уже овладевшей взрослым наречием, мы слышим голос подлинной натуры человека. У Сэлинджера этому человеку редко бывает больше пяти лет. Ровно столько, сколько брату Эсме, который согласен говорить лишь о том, что его по-настоящему волнует. Например – «почему в кино люди целуются боком?»

Сэлинджер стремился к невербальной словесности. Из языка он плел сети, улавливающие невыразимое словами содержание, о присутствии которого догадываешься лишь по тяжести туго натянутых предложений.

Однажды в Гонконге мне подали морскую тварь, похожую на вошь под микроскопом. Когда ее опустили в кипяток, она стала совершенно прозрачной, что не испортило невидимого обеда.

В литературе подобный фокус происходит тогда, когда писатель использует слова вопреки их назначению. Не для того, чтобы рассказать историю, а для того, чтобы скрыть ее под

слоями ничего не значащих реплик. Снимая их один за другим, читатель обнаруживает укутанную чужими словами насыщенную пустоту.

С тех пор как Сэлинджер затворился в Нью-Хэмпшире, о нем ничего не известно, кроме того, что он любит бублики – за то, что в них есть дырки.

Как Сэлинджер, Довлатов страдал от бесполезности единственно доступного писателю материала: «Слово перевернуто вверх ногами. Из него высыпалось содержимое. Вернее, содержимого не оказалось. Слова громоздились неосязаемые, как тень от пустой бутылки». Но из того же Сэлинджера Сергей вынес уважение к словам, просвечивающим, как акварельные краски. Они помогали Довлатову вслушиваться в голос героя, который протыкает словесную вату, как спрятанная в ней иголка: «Капитан протянул ему сигареты в знак того, что разговор будет неофициальный. Он сказал: “Приближается Новый год. К сожалению, это неизбежно”».

3

В прозе Довлатова лучше всего слышен голос, который пробивается сквозь помехи. Неудивительно, что Сергей оказался на «Свободе». Тем более что там неплохо платили.

Работу на радио Сергей упорно считал халтурой и в «Филиале» изобразил нашу редакцию скопищем монстров. Как всегда у Довлатова, это верно только отчасти. Впрочем, Сергей устроился на радио сразу, как приехал, и видел там больше нашего. Я тоже успел застать немало странностей, которые на много лет отвадили меня от «Свободы». Тем более что ее в России, в отличие от Би-би-си, не уважали, считая за свою.

Справедливости ради следует сказать, что именно по «Свободе» я услышал то, что усложнило и украсило мою жизнь. Как-то на пляже, включив «Спидолу», я услышал голос, говоривший о литературе то, что я с тех пор сам мечтаю сказать. По радио читали «Прогулки с Пушкиным».

Синявский, однако, жил в Париже. В нью-йоркской же редакции делами заправляли эмигранты второй волны. Понять их было еще труднее, чем стариков из «Нового русского слова». Война сделала их прошлое совсем запутанным.

У Юрасова оно было бесспорно героическим. Книга, в которой он описал свою бурную судьбу, стала бестселлером. Очевидцы рассказывали, что, попав из немецких лагерей к американцам, Юрасов сводил с ума медсестер. Затем, уже на «Свободе», он по-крупному играл на скачках. Когда началась перестройка, Юрасов интересовался в посольстве, отменен ли смертный приговор, который ему заочно вынесли в Москве. На

нас этот могучий старик с взлохмаченными бровями смотрел свысока – как купец Калашников.

Тихий Адамович, служивший в минской газете при немцах, о прошлом предпочитал молчать. За ним охотилась Лига защиты евреев. В безопасности Адамович себя чувствовал только на радио, где и проводил все дни за столом, уставленным баночками с детским питанием. Ему уже перевалило за девяносто, и бесцеремонные одалживали у него деньги.

Самым загадочным персонажем на «Свободе» был Рюрик Дудин. Войну он провел в Германии, где изучал философию у Хайдеггера. Познакомившись с ним на редакционной вечеринке, я старательно заговорил об экзистенциальной тревоге и горизонте бытия. Дудин меня не слушал – он демонстрировал присутствующим кинжал, без которого, по его словам, не выходил из дома. Опешив, я взялся за лезвие, но Дудин брезгливо отобрал оружие. «От потных рук на клинке остаются пятна, от крови, – добавил он веско, – никогда».

На радио Рюрик вел безобидную передачу «Вдали от больших городов». «Мой народ живет в деревне», – объяснял он название. Дудин и мне предложил в ней участвовать, но просил заранее предупреждать о запоях. Услышав, что я пью в меру, он опять поморщился.

Знаток Мексики, коллекционер рукописных книг, широкий, хлебосольный человек, Дудин прекрасно ладил с Довлатовым, хотя и не любил евреев. Свое отношение к ним он оправдывал тем, что антисемитизм его носит не интеллектуальный, а инстинктивный характер: с души воротит.

Всерьез на «Свободу» мы попали, когда там уже командовал Юрий Гендлер. Хотя Сергей и просил не торопиться с выводами, Гендлер сперва показался сумасшедшим. Он не любил литературу и обожал все остальное – бейсбол, Голливуд, рыбалку, огород, авиацию. Тем удивительней, что отсидел Гендлер за распространение нелегальных книжек. Об этом он говорил часами и всегда интересно. Лагерь у него получался смешным, как война у Швейка. Гендлер, например, вспоминал, что в Ленинграде сидел по соседству с самой нарядной в Крестах камерой – в ней держали Ленина. Ко дню рождения вождя ее заново красили и убирали цветами, готовя к телепередаче о зверствах царского режима.

Собрав недурную компанию, Гендлер руководил нами железной рукой, умудряясь при этом никому не мешать. Нью-йоркская «Свобода», как раньше «Новый американец», превратилась в клуб, где посторонних толпилось больше, чем своих. В магазин, однако, бегать приходилось по-прежнему мне: я

все еще был самым молодым. Вскоре на радио стало так весело, что Бахчанян попросил взять его в штат – художником.

4

Между тем началась перестройка. И к нам на радио повадились гости. Чаще всего это были советские писатели. От обыкновенных писателей они отличались тем, что редко говорили «я». Это и понятно. Дома каждый из них считал себя диссидентом. На Западе они представляли единственную в мире державу, способную, как сформулировал Конгресс, уничтожить Америку. Тень атомной бомбы позволяла им кичиться миролюбием и рассуждать о политике.

Тогда еще считалось, что Россия идет неповторимым путем, живя плодами особой экономики, которую наши гости кудряво называли нетривиальной. Радикалы предлагали сменить эту экономику на шведскую, консерваторы сомневались в успехе, считая, что в России слишком мало шведов. И те и другие и за границей не переставали следить за ростками русской свободы.

По этому поводу мне рассказали жуткую историю. Группа демократов из «Общенародного фронта борьбы с бюрократией» застряла на Первое мая в Хельсинки. Ситуация критическая: никто не знает, что сказали в Москве с праздничной трибуны. От отчаяния советские гости принялись читать речь Горбачева по-фински. Пробираясь сквозь дебри неиндоевропейского языка, они наткнулись на фамилию Бухарин и облегченно вздохнули: можно возвращаться.

Когда наши гости отрывались от микрофона, они оказывались симпатичными людьми. За рюмкой им, как всем, нравилось говорить о кознях начальства. Никто из них никогда ни о чем не спрашивал: к нам они приходили не знакомиться, а знакомить – нас с собой. Гостей мало интересовал даже Нью-Йорк, хотя меня часто просили его показать. Обычно я начинал экскурсию с башен Мирового Торгового центра. В нем есть что-то писательское: один небоскреб – небоскреб, но два – уже гимн тиражу. Как-то, взобравшись с московским критиком на смотровую площадку 110-го этажа, я привычным жестом указал на панораму. Гость поднял голову, просиял и, завершая свой внутренний монолог, отчеканил: «А Евтушенко – все-таки говно».

«Свободу», конечно, посещали писатели либерального направления, отличившиеся в борьбе за гласность. Но изредка к нам забредали и почвенники. Как это нередко бывает, самым убежденным из них был публицист-еврей. Когда мы обсуждали целесообразность сооружения цементного завода на Азовском море, он сказал, что Россия, слава Богу, не Берег Слоновой Кости, чтобы строить курорты для иностранцев.

К этой компании примкнул и другой еврейский литератор – мой приятель Изя Шамир. Уроженец Новосибирска, житель Израиля и гражданин мира, Изя служил парашютистом, женился на шведке, писал по-японски, переводил Джойса и дружил с арабами. Свою новую родину он объехал на осле. Иногда я с ним вижусь в Нью-Йорке. Как-то, когда мы пили кофе в «Борджиа», к стоящему на тротуаре столику подскочил голубоглазый прохожий размером с хоккеиста Рагулина. Он выхватил крохотного Изю из-за стола и прижал к груди, не давая стать на землю. «Служил под моим началом в Ливане», – смущенно объяснил помятый Шамир.

В мирное время он работал в кнессете, где боролся с дискриминацией – на стоянке у парламента не к чему было привязать Изиного осла. Поскольку левее Шамира в Израиле никого не было, с началом перестройки он перебрался в Москву, где нашел друзей даже в антисемитском журнале «Наш современник».

Из-за того, что я плохо знал советскую литературу, мне приходилось справляться о наших гостях в энциклопедии, где почти за каждым числилась книга «Считайте меня коммунистом». Музыковеда Соломона Волкова это не удивляло. Он утверждал, что в России, как во Флоренции, идет вечная война гвельфов с гибеллинами. Кто бы ни победил, власть остается внутри одного круга, куда посторонних не пускают.

Довлатов тоже считал, что «сословные барьеры крепки и нерушимы», но к советским писателям относился лучше других. На конференции русских литераторов Востока и Запада он дружески одарил советскую делегацию – по сорок долларов на брата. Тогда этот жест меня покоробил. Теперь я думаю о том, как Сергею всегда не хватало денег.

Надо сказать, что встречи эмиграции с метрополией редко проходили гладко. На самой первой я устроился у сцены, так что ничего не пропустил. По одну сторону сидели советские дипломаты из ООН, по другую – один эмигрантский писатель, известный эксцентричностью и безукоризненным английским.

Другим представителем третьей волны пригласили Александра Янова. Тогда он еще не успел раскрыть обессмертившую его тайну медного кабеля, который Сталин якобы велел зарыть на черный день между Москвой и Горьким. К началу перестройки Янов уже написал ряд солидных книг, решающих проблему России. Обмыть одну из них он пригласил нас к себе домой. На беду, из-за грозы вышибло электричество, а Янов не знал, где пробки, поэтому закусывать пришлось на ощупь.

Транслировавшуюся по телевизору дискуссию вел

оборотистый Григорий Винников. Он начал с того, что представил собравшихся. Когда Гриша дошел до доктора Янова, сидящий рядом писатель на чистом русском языке сказал: «Профессор кислых щей».

Винников дружелюбно заметил, что мнения могут быть разными. На что писатель, опять по-русски, назвал ведущего советским холуем и ударил микрофоном по голове.

Советская сторона так рта и не открыла.

5

Радио, как уже говорилось, Довлатов считал халтурой и скрипты свои не ценил. Если ему приходилось их печатать, Сергей безразлично подписывался «Семен Грачев».

Однако писать спустя рукава далеко не просто, поэтому для радио Сергей придумал особый жанр. Он говорил не о прошлом и тем более не о будущем, а о настоящем России.

История позволяет раскрывать загадки, политика – их загадывать: будущее, мол, покажет. О настоящем остается рассказывать только то, что и так все знают. Этим Довлатов и занимался. Оставив другим диссидентов, евреев и происки Политбюро, Сергей описывал отечественных бродяг: «Алкаши преисполнены мучительного нетерпения.

Алкаши подвижны, издерганы, суетливы. Алкаши руководствуются четкой, хоть и презренной целью. Наши же герои полны умиротворения и спокойствия… Помню, спросил я одного знакомого бомжа:

– Володя, где ты сейчас живешь?

Он помолчал. Затем широко раскинул ладони и воскликнул:

– Я? Везде!..»

Довлатова интересовала не советская власть, а советский человек. Зная его по себе, Сергей не осуждал своего героя, но и не льстил ему. Он видел в нем естественное явление, имеющее право существовать не меньше, чем закат или листопад.

Собственно политические взгляды Довлатову заменяло то, что он называл миросозерцанием: советскому режиму противостоит не антисоветский режим, а жизнь во всей ее сложности, глубине и непредсказуемости. Вместо того чтобы спорить с властью на ее условиях, он предложил свои – говорить о жизни вне идей и концепций. Довлатов не был ни родоначальником, ни даже самым красноречивым защитником этой практики, но озвучивал он ее удачнее других.

Радио отвечало акустической природе довлатовского дарования. Сергей писал вслух и выпускал предложение только тогда, когда оно безупречно звучало. В этом ему помогал сам язык, который Бродский называл гуттаперчевым.

Прелесть русской речи – в ее свободе. Лишенная жесткого порядка слов, она вибрирует микроскопическими инверсиями. Так, стоя на месте, как музыка Дебюсси или пробка на волнах, язык передает не мысль, а голос.

Довлатов не меньше поэтов ценил способность звука сохранять то, что теряет письмо. Сергею всегда казалось важным не что́ было сказано, а кто́ говорил. Истину ему заменяла личность. Голос был его почерком. Поэтому, снисходительно относясь к «Свободе», Сергей заявлял, что, если б и разбогател, не оставил бы микрофона.

Даже от телефона его невозможно было оторвать. Впрочем, письма писать Довлатов любил еще больше.

6

Довлатовские сочинения так долго не печатали, что по способу функционирования они мало чем отличались от писем. В результате Сергей привык относиться к прозе как к частному делу, зато переписку нередко делал публичной. Письма он печатал под копирку. Копии самых важных рассылал знакомым, «чтобы имелись, – как он писал Некрасову, – уважаемые свидетели нашей переписки».

В письмах Сергея много смешного, еще больше злого и откровенного. Однако доверять им можно не больше, чем довлатовским рассказам. Для него письма играли роль подсознания, которое знает об окружающем куда меньше, чем о себе. Подсознание ведь отнюдь не правдивее сознания. Оно просто обнаруживает у вещей изнанку.

В первой серии «Ивана Грозного» Эйзенштейн создал два параллельных, но сдвинутых по времени зрительных ряда. Всех персонажей фильма сопровождают их тени, которые не только очерчивают характеры, но и предсказывают поступки героев. Эти тени напоминают довлатовские письма. Они служили Сергею черновиками чувств. Делясь ими с корреспондентами, он превращал свидетелей в соучастников.

Раньше у меня не было записной книжки, но из-за Довлатова и я полюбил почту. Моя переписка стала столь обильной, что почтальоны зовут меня по имени. Они думают, что я общаюсь с пришельцами, потому что на нашей планете не может быть страны с названием «EESTI».

Почта напоминает мне довлатовских героев. Своим обаянием она обязана неэффективности, в ее случае – медлительности. Оазис неторопливости в мире опасных ускорений, почта не требует спонтанного ответа. Телефон застает нас врасплох, письмо смирно ждет, чтобы его открыли или даже забыли. Говорят, китайцы предпочитали как раз выдержанные письма.

Они резонно считали, что за месяц хорошие новости не пропадут, а плохие обезвредятся.

Почта соединяет свойства двух литературных жанров: сперва, как детектив, она замедляет действие перед развязкой, зато потом, как эпистолярный роман, обещает прочные узы. Поэтому я отвечаю на все письма, в первую очередь на те, что шлют из России. Жаль только, что нормальные люди пишут редко. Самым вменяемым был тот, что предложил взять у него взаймы. Он просил, чтобы в эфире я называл его Лёлик Кнут. Но обычно предлагают поделиться не деньгами, а идеями. Одни знают, как спасти человечество, другие – как его стерилизовать.

Всех их переплюнул Виктор Михайлович Головко, который каждый месяц присылал мне по тетради. Головко вырос в такой глуши, что даже в сельскую библиотеку попал пятиклассником. Увидев столько книг, он заплакал, решив, что все в мире уже написано. После армии жена купила ему машинку, чтоб не пил, и он стал писать обо всем на свете – как Британская энциклопедия.

В отличие от печатающихся графоманов, Виктор Михайлович лишен честолюбия. Как герой Платонова, он просто не может не думать об отвлеченном. Головко, например, нашел применение простаивающему после холодной войны американскому флоту. Авианосец, рассуждал он, это мотор с огромной палубой, на которой удобно вялить воблу в тропиках.

Однажды к Головко ворвались грабители, но ничего не нашли, потому что деньги были спрятаны в третий том довлатовских сочинений. С тех пор Сергея Виктор Михайлович уважает больше других писателей.

Довлатова всегда любили слушатели, и письма он получал чаще, чем все остальные, вместе взятые. Сергей жаловался, что кончаются они одинаково – просьбой прислать джинсы.

Смерть и другие заботы

1

1972 год я встречал по месту тогдашней службы: в пожарном депо Рижского завода микроавтобусов.

С тех пор я побывал на четырех континентах, но более странного места мне видеть не приходилось. Мои сотрудники напоминали персонажей театра абсурда. Прошлое у них было разнообразным, настоящее – неразличимым. Всех их объединял безусловный алкоголизм и абсолютная удовлетворенность своим положением. Попав на дно, они избавились от страха и надежд и казались самыми счастливыми людьми в нашем городе.

Жили они по-своему, и мораль их уходила в таинственные сферы беспредельной терпимости. Старообрядец Разумеев испражнялся, не снимая галифе. Полковник Колосенцев спал с дочкой. Замполит Брусцов не расставался с романом Лациса «Сын рыбака» и вытирался моим полотенцем. Капитан дальнего плавания Строгов играл в шахматы – двадцать два часа в сутки и пил трижды в год, но всё – от клея БФ до тормозной жидкости.

Вот в такой компании я и сел встречать Новый год. С закуской обстояло неопределенно. Сквозь снег пожарные нарвали дикую траву на пустыре и варили ее в казенной кастрюле до тех пор, пока бульон не приобрел цвет зеленки. Потом сняли клеенку с кухонного стола и ссыпали крошки в варево. С выпивкой было сложнее: освежитель кожи «Березовая вода» тоже изумрудного оттенка, причем у каждого свой пузырек.

Начальник нашего караула, бывший майор КГБ Вацлав Мейранс, известный тем, что пропил гроб матери, удовлетворенно оглядел празднество и произнес тост: чтоб каждый год мы встречали за столом не хуже этого.

Так оно, пожалуй, и вышло.

Среди моих пожарных трудно было не слыть белой вороной. Меня они, как каждого, кто разбавлял гидролизный спирт, считали непьющим. Что и сейчас, а тогда особенно, было преувеличением.

Мало что в жизни я любил так бескорыстно, как выпивать. Водка отняла у меня и друзей, и близких, но худого слова я о ней не скажу. Меня она спасла от судьбы цадика. Я и очки никогда не носил, потому что обменял положенную мне близорукость на нажитую «Солнцедаром» язву.

Пьянство – редкое искусство. Оно лишено своего объекта. Как вагнеровский Gesamtkunstwerk, водка синтезирует все формы жизни, чтобы преобразовать их в идеальную форму бытия. Как

вагнеровская опера, водка выносит нас за границы жизнеподобия в мир, отменяющий привычные представления о времени, пространстве и иерархии вещей в природе. Банальность этого состояния отнюдь не делает его менее сакральным.

«Не с нужды и горя пьет народ, – писал Синявский, – а по извечной потребности в чудесном и чрезвычайном». «Реальность, – вторит молодежь из Интернета, – иллюзия, вызванная недостатком алкоголя в крови».

Способность выйти за пределы себя и повседневности – слишком редкий дар природы, чтобы вернуть его неиспользованным. Даже в дантовском аду, где томятся безобидные чревоугодники, не нашлось места для пьяниц.

Беда, однако, в том, что водку нечем описать. Лишенная словаря выпивка оберегает свою тайну не хуже элевсинских мистерий.

Много раз я пытался рассказать о том, что происходит вокруг бутылки. И всегда уходил в частности – пейзаж и закуску: приторность яблока с припорошенной плиты старинного кладбища или прилипшая к тающему сырку серебрышка.

Много раз я хотел написать об этом, пока не смирился с безнадежным правилом, с которым вынужден считаться каждый автор: все, о чем можно рассказать, не стоит, в сущности, того, чтобы это делать.

Несовершенство, а может быть, напротив, – именно совершенство языка в том, что, обходя непроницаемую для слов зону, он указывает на неописуемое. Вот так я разговариваю с моим котом: молчанием это не назовешь, беседой – тем более.

Ближайшая аналогия для выпивки, которая мне приходит в голову, связана с другим невербальным переживанием – чайной церемонией.

Во время ее, с точки зрения постороннего наблюдателя, ничего не происходит, с точки зрения ее участника – происходит еще меньше.

Суть ритуального чаепития в том, чтобы ограничить нашу жизнь, предельно сузить ее, сконцентрировав внимание на открывающемся прямо перед тобой отрезке настоящего, лишенного прошлого и будущего.

Этот час прекрасным делает не напиток – густой, как сметана, не прихотливость вылепленной без гончарного круга чашки, не избирательная чистота выметенного пола, не естественность икебаны, не оттеняющий время года свиток в красном углу – токонама, не булькание пузырей размером с рыбий глаз в чугунном котелке, не плавность долгих, как у теннисиста, движений мастера, не уместность приведенной

цитаты, не следующая за ней тишина, не полутьма, намекающая на предвечернюю жару, а отсутствие всего остального.

Утрированная теснота и бедность чайного домика защищает от сложности и разнообразия жизни. Прелесть церемонии не в том, что мы делаем, а в том, что, пока она длится, мы не делаем ничего другого.

Вместо того, чтобы переделывать мир, японцы его сгущают, мы разбавляем – всем, что льется.

2

Гносеологическую проблему, которую водка ставит перед человеком, сильно упрощало то, что раньше у меня не было непьющих знакомых. Потом, не от хорошей жизни, появились.

Одним из них был Довлатов, который почти никогда не делил с нами застолье. То есть когда-то, в другой жизни, он, конечно, выпивал, как все, – с близкими, друзьями, коллегами, проходимцами. Но когда мы познакомились, водка была для Сергея уже врагом, а не другом.

Как слово – тишину, пьянство очерчивает алкоголизм. Два пути ведут к нему. По одной, плоской, как пустыня Гоби, дороге с яростным безразличием к окружающему бредут хроники. Их выдает походка. Так, выставив локти, шаркая и сгибаясь, ходят люди, которые никогда не торопятся. Куда бы они ни шли, им ничего не стоит повернуть обратно. Чтобы научиться так ходить, нужно приобрести несгибаемую веру в случай, привыкнуть просыпаться не дома, а там, где заснул.

О другом, еще более безвозвратном пути я не знаю ровным счетом ничего. В молодости меня, как положено, привлекали крайности. Не без зависти я читал про друзей Гиляровского, умевших пропить мебель до оконных шпингалетов. Но и это всего лишь приключение. Настоящая тайна начинается с того, что человек остается вдвоем с бутылкой. Что он – день за днем! – делает с ней наедине, понять я не мог и не могу. За этим порогом начинается иное экзистенциальное состояние, чуждое, как загробная жизнь.

Тем, кто там не был, остается только строить гипотезы. Их бесплодность обуславливается невыразимостью запредельного опыта – пьянства, которое наш язык точнее, чем хотелось бы, называет мертвецким.

Сергей ненавидел свои запои и бешено боролся с ними. Он не пил годами, но водка, как тень в полдень, терпеливо ждала своего часа. Признавая ее власть, Сергей писал незадолго до смерти: «Если годами не пью, то помню о Ней, проклятой, с утра до ночи».

Большая буква посередине этого предложения торчит, как

кол в груди вурдалака. И пугает не меньше.

3

В прозе Довлатова роль пьянства огромна, но противоположна той, которую она играла в жизни: в его рассказах водка не пьянит, а трезвит автора. Это родовая черта школы, к которой Сергей принадлежал по праву рождения. Я бы назвал ее ленинградским барокко.

Дело в том, что только барочное искусство смиряет монастырской дисциплиной обычную тягу художника к сверхъестественному: чем причудливее содержание, тем строже форма. В Ленинграде это уравнение решали чаще, чем где бы то ни было. Ленинградцы – от Марамзина и Битова до Попова и Толстой – слишком взыскательно относятся к вымыслу, чтобы написать роман. В романе, как в валенке, должно быть вдоволь свободы, эти же пишут в пуантах.

Поэтому у ленинградца Довлатова водка разительно отличается от той, что пил москвич Ерофеев, которого Сергей ценил больше всех современников.

Алкоголь у Ерофеева – концентрат инобытия. Опьянение – способ вырваться на свободу, стать – буквально – не от мира сего. Веничкино пьянство – апофеоз аскезы. Провозглашая отказ от земного ради небесного, Ерофеев сравнивал себя с сосной: «Она, как я – смотрит только в небо, а что у нее под ногами – не видит и видеть не хочет».

Водка – повивальная бабка новой реальности. Каждый глоток расплавляет заржавевшие структуры нашего мира, возвращая его к аморфности, к тому плодотворному первозданному хаосу, где вещи и явления существуют лишь в потенции. Омытый «Слезой комсомолки» мир рождается заново, и Веничка зовет нас на крестины. Отсюда то ощущение полноты и свежести жизни, которое заражает читателя экстатическим восторгом. Как бы трагична ни была поэма Ерофеева, она наполняет нас радостью: мы присутствуем на пиршестве, а не на тризне.

Веничкино пьянство открывает путь в другой мир. Эта дорога, как лествица афонских старцев, ведет к освобождению души, плененной телом. Поэтому так важно Ерофееву проследить за каждым шагом – от утреннего глотка до череды железнодорожных станций, с нарастающим пафосом приближающихся к Петушкам.

Короче, у Ерофеева пьют на ходу. У Довлатова – сидя на месте.

Может быть потому, что в Ленинграде, как объяснял мне поэт Уфлянд, всегда дует и выпить негде.

4

Говоря о водке, Довлатов заменяет слово виртуозным в

наглядности жестом.

Литература склонна пренебрегать наглядностью, потому что она ей дается с трудом. Попробуйте пересказать своими словами инструкцию к будильнику. Неудивительно, что если в Америке и не хватает писателей, то только тех, кто умеет писать внятные памятки для эксплуатации видеомагнитофонов. И ведь действительно, изложить на письме правила игры в «дурака» сложнее, чем описать пейзаж.

К слову, о пейзажах. Мой сын, которого мы с женой обязывали читать по-русски из педагогических соображений, решительно предпочел Довлатова «Отцам и детям». У Тургенева, говорил он, абзац прочту, в окно посмотрю, и все надо начинать с начала. Довлатова он читал безропотно – видимо, нашел, за что зацепиться.

Я так себе это и представляю: летишь вдоль страницы, пока не наткнешься на что-то выпирающее. Причем замаскировано это архитектурное излишество так, что различить можно только на ощупь. У нас в школе перила были такие, с шишечками. Издали будто гладко, но съехать – не дай Бог.

Любовная наглядность сопровождает у Довлатова каждую связанную с водкой деталь. Например, грелку с самогоном, которая, «меняя очертания, билась в его руках, как щука». Вопреки логике у Сергея рафинированная выразительность жеста нарастает в прямой пропорции с количеством выпитого. Так, в моем любимом эпизоде герой пьет из горлышка на заднем сиденье такси. Шофер ему говорит:

«– Вы хоть пригнитесь.

– Тогда не льется».

Отточенность этой ничего не значащей реплики приоткрывает тайну довлатовского пьянства: водка делала его мир предельно однозначным. Освобождая вещи от тяжести нашего взгляда, она помогает им становиться самими собой.

Тут проходит раскол в метафизике русского пьянства: Веничка стремится уйти от мира, Довлатов – раствориться в нем. Его герою водка открывает не тот мир, а этот.

В «Заповеднике» Довлатов жалуется, что никто не написал о пользе алкоголя. Но там же Сергей сам и восполнил этот пробел:

«Мир изменился к лучшему не сразу. Поначалу меня тревожили комары. Какая-то липкая дрянь заползла в штанину. Да и трава казалась сыроватой.

Потом все изменилось. Лес расступился, окружил меня и принял в свои душные недра. Я стал на время частью мировой гармонии. Горечь рябины казалась неотделимой от влажного запаха травы. Листья над головой чуть вибрировали от

комариного звона. Как на телеэкране, проплывали облака. И даже паутина выглядела украшением…

Я готов был заплакать, хотя все еще понимал, что это действует алкоголь. Видно, гармония таилась на дне бутылки…»

5

Довлатовское пьянство проходило для его литературы бесследно. О похмелье этого не скажешь. Утреннее воспоминание о вечерней гармонии придает физическим мучениям духовное измерение. Лучше других об этом знал все тот же Ерофеев.

По-настоящему близок Довлатову он был не прозой, а «Записными книжками», в которых пояснял прозой свою библейскую поэзию: «Тяжелое похмелье обучает гуманности, т. е. неспособность ударить во всех отношениях и неспособность ответить на удар… от многого было бы избавление, если бы, допустим, в апреле 17-го Ильич был бы таков, что не смог бы влезть на броневик».

Ерофеев считал водку не обузой, а веригами. Что касается похмелья, то оправданность этого состояния в том, что оно мешает человеку возгордиться. Алкогольный эквивалент смирения, похмелье не наставляет на путь истины, но отвращает от неверных путей. Охваченные оцепенением, вымаранные из окружающего, лишенные воли изменить свою судьбу, мы наконец можем к ней прислушаться.

Прежде чем проникнуть в замысел Бога о человеке, считал Ерофеев, мы должны перевести себя в бескомпромиссно пассивный залог. И это было очень близко к тому, во что верил Довлатов.

Водка не приносила Сергею радости. Она томила его, как похоть оленей в гон. Облегчение приносило не опьянение, а освобождение от него. От трезвости непьющего оно отличалось, как разведенная от старой девы.

Вернувшись в строй, Сергей бросался исправлять испорченное. Отдавал долги, извинялся, замазывал семейные и деловые трещины, и так до тех пор, пока, корчась и кобенясь, жизнь не входила в развороченную им колею.

Был, однако, между пьянством и трезвостью просвет, о котором Сергей говорил так скупо, что, подозреваю, именно в эти короткие часы и были зачаты его лучшие рассказы.

Вычитая личность, водка помогает ей примериться к смерти, похмелье же – примерка воскресения. После провала в небытие все становится равно близким и равно далеким. Открывшаяся из ниоткуда панорама – безгранично широка, ибо она учитывает всякую точку зрения, кроме той, что делает мир соразмерным человеку. Пока все не становилось на свое место, вещи

приобретали предельную отчетливость и ясность, доступную лишь безучастному зрению.

Врачи говорят, что от водки умирают не когда пьют, а когда трезвеют.

6

В последний запой Сергей входил медленно и неохотно, как танкер в устье.

Была жара. Начиналась слава. Впервые у Довлатова появился приличный заработок. После томительного перерыва пошли рассказы для «Холодильника». В России стал складываться довлатовский канон, который требовал скрупулезного внимания автора. Опытной рукой Сергей вычеркивал ненужное, собирал лучшее, отбрасывал лишнее. Радостно переживая ответственность уже не перед читателями, а литературой, он внимательно дирижировал своими сочинениями, дорвавшимися до отечества.

«Умрут лишь те, кто готов», – однажды написал Сергей. В августе 90-го года он не был готов. В свое последнее лето Довлатов казался счастливым, и если им не был, то отнюдь не потому, что этому мешало что-либо, кроме обычной жизни. Сергей очень не хотел умирать.

Так получилось, что те дни мы проводили вместе. Он уже выпивал, но еще продолжал работать – по ночам. Постепенно отдаляясь от остальных, Сергей цеплялся за свои обязанности, вырывая для них последние трезвые часы. Все за него боялись, но еще злились.

Скоро, однако, стало хуже. Сергей исчез, потом стал звонить, как делал всегда, выходя из запоя. Слушать его затрудненную, но все еще чеканную речь, прореженную шутками и описаниями галлюцинаций, было жутко, но небезнадежно. Я думал, что он заигрался. Что раз ему так страшно, все обойдется, кончится навсегда этот кошмар, и начнется другая жизнь. Поэтому я не поверил, когда он умер.

Это правда, хотя звучит по-дурацки. От известия хотелось отмахнуться, как от неумной сплетни. Оно казалось преувеличенным или перевранным. В голове шли странные торги – пусть в больнице, пусть при смерти, так не бывает. Но так было, и об этом стыдно вспоминать, потому что больше скорби я испытывал зверскую – до слез – обиду за то, что он умер. Много лет мне казалось, что я никогда не прощу ее Сергею.

Похороны с ним не вязались. Слишком короткий гроб. Галстук, которого он никогда не носил. Смуглое армянское лицо.

А потом пошел дождь. Такого я не видел никогда, будто наклонили небо. В одну секунду промокла одежда – до трусов, до денег в кармане.

Я никогда не нес гроба и не знал, что он такой тяжелый. Уже перед самой могилой туча ушла, но стало скользко. Ступая по узкой доске, уложенной в вязкую глину, я чуть не угодил раньше него в размокшую яму. Она была такой большой, что гроб в ней казался почти незаметным.

Мы тупо постояли у засыпанной могилы, и я отправился писать некролог, закончить который мне удалось только сегодня.

Частный случай Расследование

Бродский: поэт в Нью-Йорке

Morton, 44

«Видимо, я никогда уже не вернусь на Пестеля, и Мортон-стрит – просто попытка избежать этого ощущения мира как улицы с односторонним движением», – писал Бродский про свою нью-йоркскую квартиру, в которой он дольше всего жил в Америке. Опустив промежуточные между Ленинградом и Нью-Йорком адреса, Бродский тем самым выделил оставшиеся точки своего маршрута.

Улица Мортон расположена в респектабельной части Гринвич-Виллидж, что напоминает эстетский район Лондона – Блумсбери. Впрочем, в лишенном имперского прошлого Нью-Йорке, как водится, все скромнее: улицы поуже, дома пониже, колонн почти нет.

То же относится к интерьеру. Но фотография, как театр, превращает фон в декорацию, делает умышленной деталь и заставляет стрелять ружье. Все, что попало в кадр, собирается в аллегорическую картину.

Что же – помимо хозяина – попало в фотографическую цитату из его жилья? Бюстик Пушкина, английский словарь, сувенирная гондола, старинная русская купюра с Петром Первым в лавровых листьях.

Название этому натюрморту подобрать нетрудно: «Окно в Европу». Сложнее представить, кому еще он мог бы принадлежать. Набокову? Возможно, но смущает слишком настойчивая, чтоб стоять без дела, гондола. Зато она была бы уместным напоминанием о венецианских корнях Александра Бенуа, одного из русских европейцев, которых естественно представить себе и в интерьере, и в компании Бродского.

Имя западников меньше всего подходит этим людям. Они не стремились к Западу, а были им. Вглядываясь в свою юность, Бродский писал: «Мы-то и были настоящими, а может быть, и единственными западными людьми». Этот Запад, требовавший скорее воображения, чем наблюдательности, Бродский не только вывез с собой, но и сумел скрестить с окружающим.

«Слово “Запад” для меня значило идеальный город у зимнего моря, – писал Бродский. – Шелушащаяся штукатурка, обнажающая кирпично-красную плоть, замазка, херувимы с закатившимися запыленными зрачками».

К удивлению европейцев, такой Запад можно найти не только в Венеции, но и в Нью-Йорке. Отчасти это объясняется тем, что руин в нем тоже хватает. Кирпичные монстры бывших складов и

фабрик поражают приезжих мрачноватым – из Пиранези – размахом. Это настоящие дворцы труда: высокие потолки, огромные, чтобы экономить на освещении, окна, есть даже херувимы – скромная, но неизбежная гипсовая поросль фасадов.

Джентрификация поступила с останками промышленной эры лучше, чем они могли рассчитывать. Став знаменитыми галереями, дорогими магазинами и модными ресторанами, они не перестали быть руинами. На костях индустриальных динозавров выросла изощренная эстетика Сохо. Суть ее – контролируемая разруха, метод – романтизация упадка, приметы – помещенная в элегантную раму обветшалость. Здесь все используется не по предназначению. Внуки развлекаются там, где трудились деды – уэллсовские элои, проматывающие печальное наследство морлоков.

Культивированная запущенность, окрашивающая лучшие кварталы Нью-Йорка ржавой патиной, созвучна Бродскому. Он писал на замедленном выдохе. Энергично начатое стихотворение теряет себя, как песок в воде. Оно преодолевает смерть, продлевая агонию. Любая строка кажется последней, но по пути к концу стихотворение, как неудачный самоубийца, цепляется за каждый балкон.

Бродскому дороги руины, потому что они свидетельствуют не только об упадке, но и расцвете. Лишь на выходе из апогея мы узнаем, что высшая точка пройдена. Настоящим может быть только потерянный рай, названный Баратынским заглохшим Элизеем.

Любовь Бродского ко всякому александризму – греческому, советскому, китайскому («Письма эпохи Минь») – объясняется тем, что александрийский мир, писал он, разъедают беспорядки, как противоречия раздирают личное сознание.

Историческому упадку, выдоху цивилизации сопутствует усложненность. И это не «цветущая сложность», которая восхищала Константина Леонтьева в Средневековье, а усталая неразборчивость палимпсеста, избыточность сталактита, противоестественная плотность искусства, короче – Венеция.

Она проникла и на Мортон, 44, как Шекспир, дом Бродского скрывал за английским фасадом итальянскую начинку. Стоит только взглянуть на его внутренний дворик, чтобы даже на черно-белом снимке узнать венецианскую палитру – все цвета готовы стать серым. Среди прочих аллюзий – чешуйки штукатурки, грамотный лев с крыльями, любимый зверь Бродского, и звездно-полосатый флажок, который кажется здесь сувениром американского родственника. Недалеко отсюда и до воды. К ней, собственно, выходят все улицы острова Манхэттен, но Мортон

утыкается прямо в причал.

Глядя на снимки Бродского возле кораблей, Довлатов решил, что они сделаны в Ленинграде. На этих фотографиях Бродский и правда выглядит моложе. Мальчиком, говорят, он мечтал стать подводником, в зрелости считал самым красивым флагом Андреевский.

Вода для Бродского – старшая из стихий, и море – его центральная метафора. С ним он сравнивал себя, речь, но чаще всего – время. Одну из его любимых формул – «географии примесь к времени есть судьба» – можно расшифровать как «город у моря». Такими были три города, поделивших Бродского: Ленинград – Венеция – Нью-Йорк.

Учитель поэзии

Всю свою американскую жизнь – почти четверть века – Бродский преподавал, что никак не выделяет его среди западных, но отличает от российских коллег. Когда выступавшего перед соотечественниками Бродского не без сочувствия спросили, как он относится к преподаванию, он ответил: «С энтузиазмом, ибо этот вид деятельности дает возможность беседовать исключительно о том, что мне интересно».

Профессорские обязанности, помимо чуть ли не единственного постоянного заработка, дают поэту то, к чему он больше всего привык, – вериги. Условие, ограничивающее свободу преподавателя, как сонет – поэта, – более или менее относительное невежество студентов. По правилам игры, во всяком случае так, как их понимал Бродский, аудитория следит за лектором, ведущим диалог с голым стихотворением, освобожденным от филологического комментария и исторического контекста. Все, что нужно знать студенту, должно содержаться в самом произведении. Преподаватель вытягивает из него вереницу смыслов, как кроликов из шляпы. Стихотворение должно работать на собственной энергии, вроде «сосульки на плите» (Фрост).

Хотя студентами Бродского чаще всего были начинающие поэты, он, как и другие ценители литературного гедонизма – Борхес и Набоков, учил не писать, а читать. Иногда он считал это одним и тем же: «Мы можем назвать своим все, что помним наизусть».

Тезис Бродского «Человек есть продукт его чтения» следует понимать буквально. Чтение – как раз тот случай, когда слово претворяется в плоть. Нагляднее всех этот процесс представляют себе поэты. У Мандельштама читатель переваривает слова, которые меняют молекулы его тела. С тем же пищеварением, физически меняющим состав тела, сравнивает чтение Элиот.

Нечто подобное писал и Бродский: «Человек есть то, что он любит. Потому он это и любит, что он есть часть этого». Учитель поэзии в этом культурном метаболизме – фермент, позволяющий читателю усвоить духовную пищу. Оправдывая свое ремесло, Шкловский говорил, что человек питается не тем, что съел, а тем, что переварил.

Бродский тоже описывает свою методологию в биологических терминах. Разбирая стихотворение, он показывает читателю, перед каким выбором ставила поэта каждая следующая строка. Результат этого неестественного отбора – произведение более совершенное, чем то, что получилось у природы.

Биологией отдает даже любовь Бродского к традиции. Метр созвучен той гармонии, которую тщится восстановить искусство. Он – подражание времени или даже его сгусток, выловленный поэтом в языке. Классические стихи сродни классицистическому пейзажу, которому присущ «естественный биологический ритм».

О соразмерности человека с колонной рассказывают снимки Бродского в Колумбийском университете. Среди ионических колонн и изъясняющихся по латыни статуй он выглядит не гостем, а хозяином.

Двусмысленность этого фона – классические древности в стране, где не было и Средневековья, – оборачивается тайной близостью нью-йоркской и петербургской античности. И та и другая – продукт просвещенного вымысла, запоздалый опыт Ренессанса, поэтическая и политическая вольность.

Бродский вырос в городе, игравшем в чужую историю. В определенном смысле отсюда было ближе до античности, чем из мест не столь от нее отдаленных. В Петербурге счет идет всего лишь на поколения, а не на тысячелетия. В таких хронологических рамках «Ленинграду» выпадает роль варварского нашествия, обогатившего античный ландшафт руинами. С ними петербургский миф приобрел ностальгический оттенок, необходимый каждому имперскому преданию. Из этой хотя упаднической, но благородной атмосферы соткалась плеяда поэтов и писателей, которая выросла в развалинах пусть коммунальной, но роскоши. В их домах с обильной лепниной и многочисленными соседями не хватало необходимого, зато было много лишнего. За убожество интерьера с лихвой расплачивалось окно, из которого можно было выглянуть не только в Европу, но и в ее прошлое. За этот подарок Бродский щедро расплатился, прибавив русской поэзии античность, столь же вымышленную и столь же настоящую, как та, что соорудил из себя город, который он называл переименованным.

Что касается Америки, то ее сенаты и капитолии – прямая

параллель имперскому Петербургу, где даже Медный всадник вместе с Лениным на броневике восходят к Марку Аврелию.

Лицо

Бродский любил повторять слова Ахматовой о том, что каждый отвечает за черты своего лица. Он придавал внешности значение куда большее, чем она заслуживает, если верить тому, что ее не выбирают. Бродского последнее обстоятельство огорчало. Он бы взял себе похожее на географическую карту лицо Одена. Беккет был запасным вариантом: «Я влюбился в фотографию Самюэля Беккета задолго до того, как прочел хотя бы одну его строчку».

Люди синонимичнее искусства, говорил Бродский. Старость отчасти компенсирует разницу. Она помогает избежать тавтологии – время на каждом расписывается другим почерком. Главное тут, конечно, глубокие, как шрамы, морщины.

Бродский сравнивал со шрамами строчки, оставленные пером. Объединение двух метафор дает третью – лицо как страница, на которой расписывается опыт. Лицо – это всегда готовое к ревизии сальдо прожитой жизни.

Морщины – иероглифы природы. Мы обречены их носить, не умея прочесть. И все же они лучше стихов рассказывают о прожитой жизни. В конце концов, морщины говорят не об отдельных словах, а сразу обо всем словаре, иначе – о поэте, чье лицо больше самого полного собрания сочинений, потому что написанное в нем уживается с ненаписанным.

В этом смысле банальный ответ Бродского на стандартный вопрос («Над чем работаете?» – «Над собой») оборачивается выгодным для фотографии признанием. В отличие от картины, снимок – как реликвия. Он не передает реальность, он – след, который реальность оставляет в нем. Фотография – посмертная маска мгновения. «Жизнь – кино, фотография – смерть», – цитируя Сьюзен Зонтаг, говорил Бродский. Даже составленные вплотную снимки передают не движение, а череду состояний, прореженных пустотой, как колонны в портике.

Когда фотограф пытается преодолеть врожденную дискретность фотоискусства, например в серии снимков размышляющего Бродского, то оказывается, что каждая следующая фотография изображает другое лицо. Как кадры остановленного мультфильма, снимки демонстрируют механизм, изготовляющий морщины.

Думающий Бродский одновременно сосредоточен и рассеян. Он собран, как боксер в темноте, не знающий, откуда ждать удара. Он готов, но неизвестно к чему. В его лице – статичная напряженность моста, от которой устает даже металл. Кажется,

что мысль стягивает кожу и напрягает мышцы – гимнастика лица, если угодно – культуризм, с бóльшим, чем обычно, основанием использующий свой корень. Сидя за столом, Бродский похож на человека ждущего. Даже – не вдохновения, а просто ждущего, пока проходящие сквозь него мгновения намотают достаточный для стихов срок.

Творчество Бродский описывал в пассивном залоге. Поэт не делает нового – оно создается в нем. Поэт не демиург, а медиум. Он сторожит материю там, где она истончается до духа. Занимаясь языком, расположенным на границе между конечным и бесконечным, поэт помогает неодушевленному общаться с одушевленным.

Следить за думающим человеком – все равно что смотреть, как растет трава. Когда мы уподобляемся флоре, ничего не происходит, но все меняется. Так мы ближе всего ко времени, которое, как мысль, работает незаметно и неостановимо. Этой аналогии вторит неизбежная на фотографиях Бродского сигарета, длина которой свидетельствует о беге времени не хуже ходиков.

Перемены в лице Бродского носят квантовый характер. Оно меняется уступами, резко и сильно. Это заметно даже по снимкам, разделенным тремя-четырьмя годами. Сначала он перестает быть похожим на свои шаржи, потом – и на фотографии. Если на ранних снимках завиток на виске напоминал о рожках сатира, то на поздних – о венке. Да и залысины так обнажают лоб, что невольно вспоминается взятая им в эпиграфы ахматовская строка – «седой венец достался мне не даром». К концу жизни от лица Бродского остается, кажется, один удобный для чеканки профиль, с длинным, как у Данте, носом.

Диалог

Стулья обладают привилегированным статусом в поэзии Бродского. Возможно, потому, что эти вертикальные вещи со спиной и ногами больше другой мебели похожи на нас. А может, потому, что стулья первыми встречают и последними провожают поэта, когда он выступает перед публикой. В полном зале они скромны и незаметны, зато в пустом – стулья тревожно глядят бельмами в сторону микрофона. Общаясь с аудиторией, Бродский будто бы помнил и об их безмолвном присутствии.

И вещи, и люди были не вызовом и не предлогом, а условием диалога, который Бродский вел с залом. Он в него вслушивался с бóльшим вниманием, чем выдавал взгляд поверх голов. Читая, Бродский сочувствовал аудитории, но не помогал ей. Скорее наоборот. Нащупав взаимопонимание («вам нравится энергичное с коротким размером»), немедленно переходил к длинному и

сложному, вроде «Мухи» или «Моллюска». В этом не было садизма, он испытывал не терпение слушателей, а себя. «Ухитрившись выбрать нечто привлекающее других, – писал он, – ты выдаешь тем самым вульгарность выбора». Сопротивление среды, тем большее, что ее составляли восторженные поклонники, подтверждало нехоженость его путей.

Однажды Бродский сказал, что значительную часть жизни учишься не сгибаться. Оставшееся время, надо понимать, уходит на то, чтобы воспользоваться этой наукой.

Даже на многолюдных снимках Бродского всегда легко выделить. В самой густой толпе между ним и остальными сохраняется дистанция. Отчуждение облекало его прозрачным скафандром. Не смачиваемый людским потоком, Бродский проходил сквозь зал, как покрытая маслом игла в воде. В этом зрелище было что-то из учебника физики. Как у разнополюсных магнитов, сила отталкивания увеличивалась от сближения тел.

В частную беседу, особенно если она требовала долгого монолога, Бродский привносил такое напряжение, что его собеседника бросало в пот. Дефицит инерции – отсутствие само собой разумеющегося – мешал собеседнику поддакивать, тем паче спорить даже тогда, когда Бродский говорил что-нибудь диковинное. (В начале перестройки он, например, предлагал переориентировать КГБ на охрану личности от государства.)

Свойственная поэзии Бродского бескомпромиссность в разговоре отзывалась непредсказуемым разворотом мысли. Но иногда в беседе, как цукаты в кексе, появлялись неоспоримые в прямодушной наглядности образы. Объясняя антропоморфностью свою любовь к старой авиации, он разводил руками, становясь похожим на самолеты из хроники.

Но обычно Бродский обгонял собеседника на целый круг, и тогда он включал улыбку, сопровождаемую теми вопросительными «да», которыми пересыпаны все его интервью. Он просил не согласиться, а понять. Улыбка, в которой участвовали скорее глаза, чем губы, походила на ждущую точку в разговоре, полувынужденную паузу, дающую его догнать. Не унижая собеседника, улыбка деликатно замедляла разговор. Так тормозят на желтый свет.

Описывая близких людей, Бродский редко пересказывал беседы с ними. Возможно, он и не придавал им значения. Важнее обмена репликами было само присутствие, временное соседство в той или иной точке пространства.

Чаще, чем с людьми, Бродский ведет диалог с вещами. Молчание неодушевленного мира Бродский понимал как метафизический вызов. Вслушиваясь в немоту вещей и природы,

он искал с ними общий язык.

Литература для Бродского – не общение, а одинокое познание, рано или поздно приводящее автора в изгнание. Постепенно писатель, говорил Бродский, приходит к выводу, что он обречен жить в безнадежной изоляции. Его можно сравнить с человеком, запущенным в космос. Капсула – это язык писателя. Именно с ним, а не с читателем, автор ведет диалог, пока ракета удаляется от Земли.

Концерт

Выступления, которыми Бродский очень скупо делился с соотечественниками, лучше всего назвать концертами. Но прежде надо вернуть этому слову его этимологию, отсылающую к музыкальному контрасту, к наигранному противоречию двух партий, к дружественному поединку, в процессе которого антагонизм оркестра и соло оборачивается гармонией двух полюсов.

В концерте Бродского такой парой были звуки и буквы. Вкупе с третьим – самим поэтом – они составляли треугольник ошеломляющей драмы, в которой разрешалось ключевое противоречие поэзии.

Для слушателя озвучивание текста бывало мучительным, ибо речь Бродского заведомо обгоняла смысл. Бессильный помочь аудитории, Бродский оставался наедине со своими стихами, которые читал как бы для них самих. Произнося строчки вслух, он выпускал их на волю. Звукам возвращалось то, что у них отняли чернила, – жизнь.

Бродский весьма сурово обходился с одним из двух условий своей профессии. Находя письменность малоприспособленной для передачи речи, он решительно отдавал предпочтение звуку. Передать человеческий голос способна только поэзия, причем классическая, всегда уточнял Бродский с настойчивостью сердечника, ценящего правильную размеренность ритма.

Если поэзия, как писал он, одинаково близка троглодиту и университетскому профессору, то именно устная природа стихов делает это чудо возможным. Даже когда поэт обращается в «пустые небеса», сама акустическая природа стиха дает ему надежду на ответ.

Эхо – не точное, а искаженное отражение. Эхо – первый поэт. Оно не повторяет, а меняет звук – убирает длинноты, снижает тон, повторяясь, рождает метр, возводя «в куб все, что сорвется в губ», подбирает рифму. Только последняя, как утверждал Бродский, и способна спасти поэзию. В рифме он видел самое интимное свидетельство о поэте, неподдельный – оттого что бессознательный – отпечаток авторской личности.

Конечные созвучия – знак равенства, протянувшийся между всем рифмующимся. Поэтому Данте, напоминал Бродский, никогда не рифмовал с низкими словами имена христианских святых. Рифма – метаморфоза. Не хуже Овидия она показывает, что «одно – это другое». Под бесконечными масками внешних различий рифма обнаруживает исходную общность – звук.

В натурфилософии поэзии звук играет роль воды. И та, и другая стихия обладает способностью совершать круговорот – претерпевая превращения, не терять того, что делает ее собой.

Если звук – вода поэзии, то, обращаясь к небу, поэт вновь пускает в оборот взятый напрокат материал. Чтение стихов сближается с молитвой, шаманским заклинанием, заговором, публичной медитацией, во время которой внутренний голос поэта резонирует с речью, причем родной. Даже для американцев Бродский обязательно читал стихи и по-русски. Иностранные слова, говорил он, всего лишь другой набор синонимов.

Со звуками, видимо, дело обстоит иначе. Поза читающего Бродского отличается той же скупостью, что и его дикция. Фотографии, компенсируя немоту, прекрасно передают статичность этого зрелища. Стоящий у микрофона поэт напоминает вросшую в землю и потому ставшую видимой колонну незримого собора звука. Похож он и на атланта, сгорбившегося под тяжестью той «вещи языка», которой в стихах Бродского назван воздух.

Сероватая, «цвета времени», атмосфера составлена из духоты и дыма – пепельница с горой окурков, как верещагинский «Апофеоз войны». От снимка к снимку воздух будто сгущается от растворенных звуков. Отработанные часы отзываются беспорядком в одежде: исчезает пиджак, итальянским ярлыком задирается галстук, слева, над сердцем расплывается темное пятно на сорочке. Переход к крупному плану сужает перспективу, но наводит на резкость: колонна превращается в бюст, поза – в гримасу. Как в убыстренном кино, Бродский, демонстрируя трансмутацию материи в звук, стареет перед камерой.

Старость

От других нобелевских лауреатов – Октавиа Паса, Чеслава Милоша и Дерека Уолкота, попавших на общий снимок во время выступления в нью-йоркском кафедральном соборе, Бродский отличается возрастом. Он родился на десять лет позже самого молодого из них.

Возраст выделил бы его и среди русских поэтов. Он на семнадцать лет пережил Пушкина, на двадцать восемь – Лермонтова, на восемь – Мандельштама, на шесть – Цветаеву. Если бы классики прожили дольше, мы могли бы, как мечтает

Битов, взглянуть на фото Пушкина, прочесть, что написал бы Лермонтов о Достоевском, Мандельштам о лагерях, Цветаева о старости.

Бродскому повезло быть там, где не были они. Ценя разницу, накопленную годами, он – чтобы заранее знать, есть ли чему автору научить читателя – предлагал крупно печатать на обложке, сколько лет было писателю, когда он написал книгу. Однако, требуя точности в возрасте других, он путался со своим.

Если судить по стихам, Бродский старостью не кончил, а начал жизнь. Мгновенный старик, по загадочному выражению Пушкина, он уже в двадцать четыре года писал: «Я старый человек, а не философ».

Вкрадчивое движение без перемещения, старость соблазняет стоическим безразличием к внешнему миру. Чем больше покой, тем громче – но не быстрее! – тикает в нас устройство с часовым механизмом. Старость – голос природы, заключенной внутри нас. Вслушиваясь в ее нечленораздельный шепот, поэт учится смиряться и сливаться с похожим, но и отличным от нее временем. Старость ведь отнюдь не бесконечна, и в этом ее прелесть. Она устанавливает предел изменениям, представляя человека в максимально завершенном виде. Старость его лица, пишет Бродский об Исайе Берлине, «внушала спокойствие, поскольку сама окончательность черт исключала всякое притворство».

К старости – и тут она опять сходится со временем – нечего прибавить, как, впрочем, нечего у нее и отнять. Бродский любуется благородством этой арифметики. Описывая застолье с другим английским стариком – поэтом Стивеном Спендером, он называет его «аллегорией зимы, пришедшей в гости к другим временам года».

В этой картинке этики больше, чем эстетики. Для Бродского зима моральна. Она – инвариант природы, скелет года, голые кости, которые в «Бесплодной земле» Элиота высушил зной, а у Бродского – мороз. «Север – честная вещь», – говорит он в одном месте, – и зима, продолжает в другом, – «единственное подлинное время года».

Мороз у Бродского – признак и призрак небытия, в виду которого зима подкупает отсутствием лицемерия. Скупость ее черно-белой гаммы честнее весенней палитры. «Здесь Родос! Здесь прыгай!» – говорит зима, предлагая нам испытывать жизнь у предела ее исчезновения.

Зимой, когда оголенному морозом, как старостью, миру нечем прикрыться, появляются стихи не «на злобу дня, а на ужас дня». Так Бродский говорил о нравившихся ему поэтах. В первую

очередь – о носившем зимнюю фамилию Фросте, у которого злободневное – повседневно. Так и должно быть, объясняет Бродский, в подлинной поэзии, где ужасна норма, а не исключение.

Неизбывность ужаса – как монохромность зимы, как монотонность времени, как постоянство старости – не изъян, а свойство мира, которому мы уподобляемся с годами.

Выступая в нобелевском квартете, Бродский сперва по-английски, потом по-русски читал «Колыбельную Трескового мыса». По аналогии с цветаевской «Поэмой горы» ее можно было бы назвать «Поэмой угла». Бродский и написал-то ее на мысе, дальше всего вдающемся в восток. Автора сюда привели сужающиеся лучи двух империй и двух полушарий. Сходясь, они образуют тупик:

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше – воздух, Хронос.

В этой точке исчерпавшее себя пространство встречается со временем, чтобы самому стать мысом – «человек есть конец самого себя и вдается во Время». Старость делает угол все острее – и мыс все дальше вдается туда, где нас нет. В это будущее, запрещая себе, как боги – Орфею, оборачиваться, вглядывался Бродский, читая свою «Колыбельную» с кафедры нью-йоркского собора святого Иоанна.

Проводы

«Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики», – написал Бродский в последнем сборнике эссе, большая часть которого посвящена взаимоотношению одушевленного с неодушевленным, другими словами – человека со смертью. В ней он видел инструмент познания. Поэтому в стихах – и своих, и чужих – его интересовала загробная история и география. Овладевая языком бесконечного, поэзия рассказывает нам не только и даже не столько о вечной жизни, сколько о вечной смерти. Бродский, поэт небытия, видел в нем союзника, жаждущего быть услышанным не меньше, чем мы услышать. Любовь к симметрии, если не нравственное чувство, заставляла Бродского уважать паритет жизни со смертью, совместно составляющих вселенную. За равенством их сил следит гарант космической справедливости – Хронос. Доверие к этому великому синхронизатору оправдала случайность, связанная с кончиной самого Бродского.

Дата поминального вечера, состоявшегося в том самом нью-

йоркском соборе, где Бродский читал «Колыбельную Трескового мыса», была выбрана без умысла – просто до 8 марта собор был занят. Только потом подсчитали, что именно к этой пятнице прошло сорок дней со дня его смерти.

В древних русских синодиках традиционный распорядок поминовения объясняют тем, что на третий день лицо умершего становится неузнаваемым, на девятый – «разрушается все здание тела, кроме сердца», на сороковой – исчезает и оно. В эти дни усопшим полагалось устраивать пиры. Но чем можно угощать тех, от кого осталась одна душа? Бродский был готов к этому вопросу. В своем «Памятнике» – «Литовском ноктюрне» – он писал: «Только звук отделяться способен от тел».

И действительно в поминальный вечер собор святого Иоанна заполняли звуки. Иногда они оказывались музыкой – любимые композиторы Бродского: Перселл, Гайдн, Моцарт, чаще – стихами: Оден, Ахматова, Фрост, Цветаева, и всегда – гулким эхом, из-за которого казалось, что в происходящем принимала участие сама готическая архитектура. Привыкший к сгущенной речи молитв, собор умело вторил псалму: «Не погуби души моей с грешниками и жизни моей с кровожадными».

Высокому стилю псалмопевца не противоречили написанные «со вкусом к метафизике» стихи Бродского. Их читали, возможно, лучшие в мире поэты. На высокую церковную кафедру взбирались, чтобы прочесть английские переводы Бродского, нобелевские лауреаты – Чеслав Милош, Дерек Уолкот, Шеймус Хини. По-русски Бродского читали его старые друзья – Евгений Рейн, Владимир Уфлянд, Анатолий Найман, Томас Венцлова, Виктор Голышев, Яков Гордин, Лев Лосев. Профессионалы, они не торопясь ощупывали губами каждый звук. Профессионалами они были еще и потому, что читали Бродского всю жизнь.

После стихов и музыки в соборе зажгли розданные студентами Бродского свечи. Их огонь разогнал мрак, но не холод. Вопреки календарю, в Нью-Йорке было так же холодно, как и за сорок дней до этого. В этом по-зимнему строгом воздухе раздался записанный на пленку голос Бродского:

Меня упрекали во всем, окромя погоды,
и сам я грозил себе часто суровой мздой.
Но скоро, как говорят, я сниму погоны
И стану просто одной звездой.
И если за скорость света не

ждешь спасибо,
то общего, может, небытия броня
ценит попытки ее превращенья в сито
и за отверстие поблагодарит меня.

Не сердце, а голос последним покидал тело поэта. После стихов в соборе осталась рифмующаяся с ними тишина.

Бродский: частный случай

В одном из интервью Бродский сетовал на то, что нынешних поэтов прошлое занимает больше будущего. Стихи, собранные в книге «В окрестностях Атлантиды», дают представление о том, какое будущее имелось в виду. Самая интригующая черта в нем – отсутствие нас. Все мы живем взаймы у будущего, все мы на передовой:

Так солдаты в траншеях поверх бруствера
смотрят туда, где их больше нет.

Хайдеггер говорил, что мы путаем себя с Богом, забывая о хронологической ограниченности доступного людям горизонта. Бродский не забывал. Он всегда помнил, чем – по его же любимому выражению – это все кончится.

Взгляд оттуда, где нас нет, изрядно меняет перспективу. По сравнению с громадой предстоящего прошедшее скукоживается. Ведь даже века – только «жилая часть грядущего». Недолговечность, эта присущая всему живому ущербность, – повод потесниться. «Чтобы ты не решил, что в мире не было ни черта», Бродский дает высказаться потустороннему – миру без нас. В его стихах не только мы смотрим на окружающее, но и оно на нас.

Любой поэт, чтобы было, с кем говорить, создает себе образ «другого». У Бродского этот разговор ведет одушевленное с неодушевленным. Второе его занимает, пожалуй, больше первого. Всякая вещь – десант вечного во временном. Впрочем, и мы – для нее пришельцы. Все зависит от точки зрения. Бродский учитывает сразу обе.

Разглядывая персидскую стрелу в музее, он пишет:

Ты стремительно движешься. За тобою
не угнаться в пустыне, тем паче – в чаще
настоящего. Ибо тепло любое,
ладони – тем более, преходяще.

Время идет: но вещь стоит. Или, что то же самое: время стоит, а вещь мчится.

Деля с вещами одно жилое пространство, мы катастрофически не совпадаем во времени: нам оно тикает, им – нет. Поэтому через вещь – как в колодец – смертный может заглянуть к бессмертным. И это достаточный резон, чтобы не меньше пейзажа интересоваться интерьером. Об этом самое пронзительное в книге стихотворение:

Не выходи из комнаты,
считай, что тебя продуло.
Что интересней на свете стены и стула?
Зачем выходить оттуда,
куда вернешься вечером
таким же, каким ты был,
тем более – изувеченным?

Тут же один из обычных у Бродского афоризмов, принимающих чеканно-ироническую форму формул, – «инкогнито эрго сум».

Анонимность – попытка неуязвимости. Безыменность – это невыделенность, неразличимость, тождество. Лишь исключающая личную судьбу тавтология способна защитить от хода времени. Птица у Бродского «в принципе повторима», поэтому она и ближе к вечности:

Меня привлекает вечность.
Я с ней знакома.
Ее первый признак – бесчеловечность.
И здесь я – дома.

Не зря пернатым раздолье в книге. Летящей птице не остановиться. Выхваченная – взглядом или слухом – из своей среды, она застывает в немыслимой неподвижности, которая намекает на динамичные отношения между двумя главными героями поэзии Бродского – временем и вечностью.

Мы живем перебежками, перебираясь в пунктирном мире разделенных мгновений. Но дискретный способ существования – частный случай того более общего закона движения, который иллюстрирует летящая птица, она же природа, которая, замечает Бродский, «вообще все время».

Неизбежная беспрерывность полета – намек на постоянство перемен, скажем вечного огня, языки пламени которого всегда меняются, всегда оставаясь собой.

Стихии огня, впрочем, Бродский предпочитает воду. То

рекой, то дождем, но чаще морем она омывает его книгу, центральное место которой по праву отдано «Моллюску». Конфликт этой поэмы создает противоречие общего с частным. Мы, например, частный случай куда более общего мира, в котором нас нет. А суша – частный случай моря.

Море – кладбище форм, нирвана, где заканчивает жизнь все твердое, все имеющее судьбу и историю. Море – дырка в пустоте, прореха в бытии, где ничего нет, но откуда все пришло. Короче, это возвращение на родину.

Море – общее, которое поглощает все частное, содержит его в себе, дает ему родиться и стирает вновь волной. Ее первая буква напоминает Бродскому знак бесконечности, очертания волны – человеческие губы. Соединив их вместе, мы получим речь, вернее – возможность речи. Море относится к суше, как язык к сонету или как словарь к газете.

Стихия, названная другим поэтом свободной, освобождает от времени. Она сама и есть время, во всяком случае – его слепок. Шум моря, сумевший вобрать «завтра, сейчас, вчера», – это шум времени, в котором оно растворено до полной неразличимости прошлого, настоящего и будущего.

Впрочем, для Атлантиды море – все-таки будущее, по Бродскому – светлое:

Сворачивая шапито,
грустно думать о том,
что бывшее, скажем, мной,
воздух хватая ртом,
превратившись в ничто,
не сделается волной.

Если, взяв на вооружение определение Элиота, считать поэзию трансмутацией идеи в чувство, то Бродский переводит в ощущения недостижимо абстрактную концепцию, которую мы осторожно зовем «небытие». Поэтому координаты Атлантиды – жизни, которая безнадежно неостановимо погружается в будущее, – описывает не память, а забвение. Чтоб «глаз приучить к утрате», Бродский, назвав себя «Везувием забвенья», творит вычитанием.

Бытие – частный случай небытия. Приставив «не» к чему попало, мы возвращаем мир к его началу. И это значит, что, забывая, мы возвращаемся на родину – из культуры в природу, из одушевленного в неодушевленное, из твердого в жидкое, из времени в вечность, из частного в общее.

Сергей Гандлевский как-то сказал, что Пушкин обделил нас уроком старости. Пожалуй, это единственный пробел, который

можно заполнить в окрестностях Атлантиды.

Бахчанян: короткое замыкание

Синявский совершенно справедливо считал Бахчаняна последним футуристом. Вагрич – живое ископаемое. По нему можно изучать дух революционной эпохи, любить которую его не отучила даже Америка. Мне кажется, что Бахчаняну все еще хочется, чтобы мир был справедливым, а люди – честными. Ему нравится Маяковский, неприятны буржуи, и сам он напоминает героев Платонова. Вагрич, конечно, не признается, но я думаю, ему понравилось бы все взять и поделить. Как чаще всего и бывает, советская власть не признала в нем своего – ей казалось, что он над ней глумится.

Впрочем, все началось не с коммунистов, а с фашистов. Когда немцы вошли в Харьков, Вагричу было четыре. Офицер подсадил смуглого мальчишку на танк. На шею ему повесили круг копченой колбасы. Бесценный в голодном Харькове подарок Вагрич поменял на цветные карандаши. Отцу Вагрича повезло меньше. В гестапо его покалечили, и он умер после войны, не дожив до пятидесяти. Вагрич пошел работать на завод, не закончив восьмого класса. Мы хотели ему купить на Брайтон-Бич аттестат зрелости, но Вагрич заявил, что решил умереть недоучкой – «как Бродский».

Поклонник Хлебникова и Крученых, лауреат международных конкурсов карикатуристов, знаток западного авангарда, оформитель красного уголка на заводе «Поршень» – только в нашем прошлом все это не мешало друг другу. Вернее – мешало, но не Бахчаняну. Как только Вагрич стал заметной в городе фигурой, про него написали фельетон и выгнали с работы.

Так Бахчанян уехал из Харькова – пока в Москву. Там он быстро попал на свое место – на последнюю полосу «Литературной газеты». Это была яркая заплата на культурном ландшафте шестидесятых.

Эта эпоха удачнее всего реализовалась в хождении над пропастью с незавязанными глазами. Правду тогда считали двусмысленностью и искали в Клубе веселых и находчивых. За анекдоты уже не сажали, но еще могли. Публика, вспоминал Жванецкий, за свой рубль желала посмотреть на человека, произносящего вслух то, что все говорят про себя. Как гладиаторы в Риме, сатирики стали народными любимцами.

Хотя Бахчанян оказался в центре этой эзоповой вакханалии, он, в сущности, не имел к ней отношения. Вагрич был не диссидентом, а формалистом. Только выяснилось это намного позже.

Бахчанян поставил перед собой задачу художественного оформления режима на адекватном ему языке. Орудием Вагрича стал минимализм. Бахчанян искал тот минимальный сдвиг, который отделял норму от безумия, банальность от нелепости, штамп от кощунства.

Иногда этот жест можно было измерить – в том числе и миллиметрами. Стоило чуть сдвинуть на лоб знаменитую кепку, как вождь превращался в урку. В одной пьесе Бахчанян вывел на изображающую Красную площадь сцену толпу, застывшую в тревожном молчании. После долгого ожидания из Мавзолея выходит актер в белом халате. Устало стягивая резиновые перчатки, он тихо, но радостно произносит: «Будет жить»!

Если в этом случае Вагрич обошелся двумя словами, то в другом хватило одного. Он предложил переименовать город Владимир во Владимир Ильич. Более сложным проектом стала предпринятая им буквализация метафоры «Ленин – это Сталин сегодня». Накладывая портреты, Вагрич добился преображения одного вождя в другого.

В Москве Вагрич быстро стал любимцем. С ним привыкли обращаться как с фольклорным персонажем. Одни пересказывали его шутки, другие присваивали. Широкий, хоть и негласный успех бахчаняновских акций помешал разобраться в их сути. Его художество приняли за анекдот, тогда как оно было чистым экспериментом.

Анекдот начинен смехом, как граната шрапнелью. Взорвавшись, он теряет ставшую ненужной форму. У Вагрича только форма и важна. Юмор тут почти случайный, чуть ли не побочный продукт основного производства, цель которого – исчерпать все предоставленные художнику возможности, заняв не предназначенные для искусства вакантные места.

Собственно, это футуристская стратегия. Хлебников, например, расширил русскую речь за счет не используемых в ней грамматических форм. Переводя потенциальное в реальное, он не столько писал стихи, сколько столбил территорию, которой наша поэзия до сих пор не умеет распорядиться. Вот так же Вагрич заполняет пустые клеточки возможных, но неосуществленных жанров.

Единицей своего творчества Бахчанян сделал книгу. Большая часть их осталась неизданной, но те, что все-таки появились на свет, удивят любого библиофила. Например, выпущенная Синявскими в 1986 году трилогия «Ни дня без строчки», «Синьяк под глазом» и «Стихи разных лет».

Последняя книга – моя любимая. В ней собраны самые известные стихотворения русской поэзии – от крыловской басни

до Маяковского. Все это издано под фамилией Бахчанян. Смысл концептуальной акции в том, чтобы читатель составил в своем воображении автора, который смог – в одиночку! – сочинить всю русскую поэзию.

Другая книга Вагрича – «Совершенно секретно» – вышла в очень твердом переплете, снабженном к тому же амбарным замком. Это издание Бахчанян подарил мне на день рождения. Познакомиться с содержанием я смог только через год, когда получил в подарок ключ от замка.

Все, что делает Вагрич, остроумно, но далеко не все смешно. Вот, скажем, как выглядит его опус, названный «Приказом № 3»: «Запретить: смотреть в будущее, варить стекло, пребывать в полном составе, рождаться, попадать под категорию, случайно встречаться, набрасываться на еду, бежать быстрее лани…»

Эти поставленные задолго до Сорокина литературные опыты можно назвать семиотической абстракцией. Грамматические монстры будто имитируют машинный язык. Лишенные смысловой связи идиомы соединяются не смыслом, а повелительным наклонением приказа.

Ценность этих лабораторных образцов – в исследовании приема. В чистом виде они малопригодны для широкого употребления, зато в разбавленном оказываются весьма полезны. Разорвав привычные узы, отняв устойчивое сочетание у его контекста, Бахчанян распоряжается добычей с произволом завоевателя.

Вот несколько реплик из пьесы «Крылатые слова», в которой каждый из ста четырех действующих лиц произносит по одной реплике:

…

Чапаев. А Васька слушает да ест!

Наполеон. В Москву, в Москву, в Москву!

Всадник без головы. Горе от ума.

Сизиф. Кто не работает, тот не ест.

Крупская. С милым рай и в шалаше.

Павлик Морозов. Чти отца своего…

Эдип…и матерь свою.

Митрофан. Я знаю только то, что ничего не знаю.

Иуда. Язык родных осин.

Разработка этого приема привела к «Трофейной выставке достижений народного хозяйства СССР», которую мы когда-то устроили на развороте «Нового американца». На ней экспонировались бахчаняновские лозунги, каждый из которых просится в заглавие статьи. Фельетонист мог бы взять «Бей баклуши – спасай Россию», эстет – «Вся власть – сонетам», постмодернист – «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи», «Наш современник» – «Бейлис умер, но дело его живет».

Лапидарность бахчаняновского остроумия делает его лучшим изобретателем названий. Скажем, чем плох титул русской гомосексуальной газеты «Гей славяне»?

В основе бахчаняновского юмора лежат каламбуры, которыми Вагрич больше всего известен или неизвестен, ибо они мгновенно растворяются в фольклорной стихии, теряя по пути автора, как произошло с эпохальным «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью».

Каламбуры принято относить к низшему разряду юмора: две несвязанные мысли соединяются узлом случайного созвучия. Примерно то же можно сказать о стихах. Каламбур, как рифма, говорит больше, чем намеревался – или надеялся автор. В хорошем каламбуре так мало от нашего умысла, что следовало бы признать его высказыванием самого языка. Каламбур – счастливый брак случайности с необходимостью. В хаосе бездумного совпадения деформация обнаруживает не заметный невооруженному глазу порядок.

Простотой и общедоступностью каламбуры близки к наивному искусству, которым Вагрич не устает восхищаться. Заведомо лишенные претензии, малограмотные произведения самоучки отличает всепоглощающее внимание к объекту, безграничное, доходящее до самоликвидации автора доверие к способности мира высказаться и без нашей помощи.

Без устали вслушиваясь и вглядываясь в мир, Бахчанян выуживает из окружающего лишь то, что кажется в нем нелепым. Но правда ведь и не бывает логичной. Искажая действительность, мы часто не удаляемся, а углубляемся в нее. Об этом напоминают изобразительные каламбуры Бахчаняна – его бесчисленные коллажи. Лучшие из них производят впечатление короткого замыкания, которое гасит свет чистого разума. В наступившей темноте на задворках здравого смысла появляются иррациональные тени, ведущие свою, всегда смешную, но иногда

и зловещую игру.

Так, к зимним Олимпийским играм 1984 года Вагрич изготовил плакат: прыгун с трамплина, а снизу – целящийся в него, как в утку, охотник. Прошло немало лет, пока не выяснилось, что забавный каламбур предсказывал будущее. Напомню, что в том году олимпиада проходила в Сараево.

Другой, ужаснувший эмигрантских фарисеев коллаж, на котором в крестики-нолики играют распятием, сегодня неплохо бы смотрелся у входа в церковь, где собираются бывшие члены ЦК.

В Америку Вагрич уехал из-за квартирного вопроса. Его донимали не коммунистические, а коммунальные порядки – жить было негде. В Нью-Йорке с этим проще. Увы, только с этим.

Для Америки Бахчанян оказался слишком самобытным и независимым. Сочетание малопригодное для большого успеха.

Даже когда в моду вошел соц-арт, Вагричу, который раньше других распознал возможности этого стиля, не хватило монументальности Комара и Меламида.

Америка тут, конечно, ни при чем. От нас она ждет примерно того, что она о нас знает – плюс-минус пятнадцать процентов. Бахчанян не попадает в эту, как и в любую другую, квоту. Он органически не способен к компромиссу между своими возможностями и чужим вкусом. На собственном опыте я убедился, что Вагрича нельзя заставить работать на себя. Можно либо работать на него, либо оставить в покое.

Наверное, поэтому эмиграция изменила Бахчаняна меньше всех моих знакомых. Даже в нью-йоркском пейзаже Бахчанян умудряется выделяться. Глядя, как он на веревочку с крючком ловит карасей в пруду Централ-парка, я всегда думаю, что в Америке Вагричу не хватает России. Перебирая экспонаты «музея Бахчаняна», я думаю, что еще больше России не хватает Вагрича.

Вен. Ерофеев: благая весть

Знаменитого Веничку я видел только в гробу. В мае 1990-го впервые после эмиграции я приехал в Москву в надежде наконец познакомиться с любимым писателем, но успел только к похоронам.

Даже мертвый Ерофеев поражал внешностью – славянский витязь. С каждым годом все труднее поверить, что образ Венички скрывал настоящего, а не вымышленного, на манер Козьмы Пруткова, автора. Кажется, что Веничка соткался из пропитанного парами алкоголя советского воздуха, материализовался из мистической атмосферы, в которой вольно дышит его проза.

Венедикт Васильевич Ерофеев родился, жил и умер в другую, советскую, эпоху. Но он в ней не остался. Немногочисленным страницам его сочинений удалось пересечь исторический рубеж, разделяющий две России – советскую и постсоветскую. Поэма Ерофеева, как «Горе от ума», «разошлась на пословицы», изменив попутно состав русского языка.

Почему же именно Веничке выпала честь представлять нынешним читателям литературу последнего советского поколения? Потому что Ерофеева не интересовало все, что волновало ее. Он не только стоял над всякой партийной борьбой, он заведомо отрицал ее смысл. Ерофеева не занимали поиски национальных корней или проблемы демократизации общества. В сущности, он был в стороне и от экспериментов литературного авангарда, который считает его своим классиком.

Суть его творчества в другом. Ерофеев – очень русский автор, то есть, по словам академика Лихачева, писатель, для которого светская литература связана с христианской традицией откровения, духовного прорыва из быта в бытие. Текст Ерофеева – всегда опыт напряженного религиозного переживания. Все его мироощущение наполнено апокалиптическим пафосом.

На этих древних путях и обнаруживается новаторство Ерофеева. Оно в том, что он бесконечно архаичен: высокое и низкое у него еще не разделено, а нормы, среднего стиля нет вовсе. Поэтому все герои тут – люмпены, алкоголики, юродивые, безумцы. Их социальная убогость – отправная точка: отречение от мира как условие проникновения в суть вещей. Прототипы ерофеевских алкашей – аскеты, бегущие спасаться от искушений неправедного мира в пустыню. И действительно, в изречениях раннехристианских отшельников можно обнаружить типологическое сходство с ерофеевскими сочинениями.

В пьесе «Вальпургиева ночь» Ерофеев создал целую галерею

подобных персонажей, отрезанных от окружающей, «нормальной» действительности стенами сумасшедшего дома. Все значащие слова в этой пьесе отданы безумцам. Только им принадлежит право судить о мире. Врачи и санитары – призраки, мнимые хозяева жизни. В их руках сосредоточена мирская власть, но они не способны к пылкому духовному экстазу, которым живут пациенты, называющие себя высокосными людьми.

Один из них – сам Ерофеев, автор, чья бесспорная темнота, сгущенная сложность постоянно искушает и провоцирует читателя. Ставя преграду пониманию своего текста, он обрекает нас на мучительные и увлекательные попытки проникнуть в его замысел. Ерофеев обрушивает на читателя громаду хаоса, загадочного, как все живое. В этом сюрреалистическом коктейле, составленном из искаженных цитат и обрывков характеров, из невнятных молитв и бессмысленных проклятий, из дурацких розыгрышей и нешуточных трагедий, он растворяет псевдовнятность окружающего.

В мире Ерофеева не существует здравого смысла, логики, тут нет закона, порядка. Если смотреть на него снаружи, он останется непонятым. Только включившись в поэтику Ерофеева, только перейдя на его сюрреалистический язык, только став одним из персонажей, в конце концов – соавтором, читатель может ощутить идейную напряженность философско-религиозного диалога, который ведут высокосные люди. Но и тогда читатель сможет узнать ерофеевскую картину мира, но не понять ее. Истину ведь вообще нельзя получить из вторых рук.

По сути, Ерофеев перешел границу между изящной словесностью и откровением. Пренебрегая злобой дня, Веничка смотрел в корень: человек как место встречи всех планов бытия.

На Западе я впервые столкнулся с Веничкой в 79-м году. В Новой Англии тогда проходил фестиваль советского нонконформистского искусства. Среди прочего там показывали сцену из «Петушков», поставленную в университетском кабаре силами местных студентов. Если не брать в расчет не упомянутую в поэме «Смирновскую», инсценировку можно было назвать адекватной. Удалась даже Женщина трудной судьбы с фальшивыми стальными зубами – а ведь такой персонаж не часто встречается в Массачусетсе. Объяснить это чудо взаимопонимания можно было только тем, что консультантом студенческого театра выступил петербуржец и парижанин Алексей Хвостенко. Хиппи, богемный художник, драматург и поэт, чью написанную вместе с Анри Волохонским песню «Над небом голубым» через несколько лет запела вся молодая Россия, конечно, лучше других мог объяснить симпатичным

американским студентам, что такое «Слеза комсомолки», как и зачем закусывать выменем херес, а главное – почему в этой великой книге столько пьют.

Водка – суть и корень ерофеевского творчества. Стоит нам честно прочесть поэму «Москва – Петушки», как мы убедимся, что водку не надо оправдывать – она сама оправдывает автора. Алкоголь – стержень, на который нанизан сюжет Ерофеева. Его герой проходит все ступени опьянения – от первого спасительного глотка до мучительного отсутствия последнего, от похмельного возрождения до трезвой смерти. В строгом соответствии этому пути выстраивается и композиционная канва. По мере продвижения к Петушкам в тексте наращиваются элементы бреда, абсурда. Мир вокруг клубится, реальность замыкается на болезненном сознании героя.

Но эта клинически достоверная картина описывает лишь внешнюю сторону опьянения. Есть и другая – глубинная, мировоззренческая, философская – религиозная.

О религиозности Ерофеева писал его близкий друг Владимир Муравьев, который уговорил его принять католичество, убедив Веничку, что только эта конфессия признает чувство юмора.

Муравьев пишет: «“Москва – Петушки” – глубоко религиозная книга… У самого Венички всегда было ощущение, что благополучная, обыденная жизнь – это подмена настоящей жизни, он разрушал ее, и его разрушительство отчасти имело религиозный оттенок».

Парадоксальным образом эта религиозность выражалась через водку. На это обращает внимание другой близкий Ерофееву человек – поэт Ольга Седакова: «В своем роде возвышающей страстью был Венин алкоголь. Чувствовалось, что этот образ жизни – не тривиальное пьянство, а какая-то служба. Служба Кабаку?»

Похожая фраза есть и в «Записных книжках» Ерофеева: «Все равно пригвожденность, ко кресту ли, к трактирной стойке». Параллель тут глубока и принципиальна. Венедикт Ерофеев – великий исследователь метафизики пьянства. Алкоголь для него – концентрат инобытия. Опьянение – способ вырваться на свободу, стать – буквально – не от мира сего.

Водка – повивальная бабка новой реальности, переживающей в душе героя родовые муки. Каждый глоток «Кубанской» расплавляет заржавевшие структуры нашего мира, возвращая его к аморфности, к тому плодотворному первозданному хаосу, где вещи и явления существуют лишь в потенции. Омытый «Слезой комсомолки» мир рождается заново – и автор зовет нас на крестины. Отсюда ощущение полноты и свежести жизни, которое,

переполняя текст, заряжает читателя.

В этом первобытном, дикарском экстатическом восторге заключена самая сокровенная из множества тайн книги – ее противоречащий сюжету оптимизм. Как бы трагична ни была поэма Ерофеева, она наполняет нас радостью: мы присутствуем на пиршестве, а не на тризне, на празднике, а не на поминках. Рождение нового мира происходит в каждой строке, каждом слове поэмы. Главное в ней не судьба героя, и даже не судьба автора, а слова, бесконечный, неостановимый поток истинно вольной речи, освобожденной от логики, от причинно-следственных связей, от ответственности за смысл и значение. Водка отверзает Веничкины уста, вырывает грешный язык, чтобы поменять его «на жало мудрыя змеи», – и вот он уже жжет наши сердца каким-то неземным глаголом.

Но что говорит Веничка? На каком наречии? Что это за птичий язык, переполненный абсурдом и бессмыслицей?

Рассказывая о любимых стихах, Ерофеев особенно выделял «Стилизованного осла» Саши Черного. В этом стихотворении есть загадочная строка: «Я люблю апельсины и все, что случайно рифмуется». В этой нелепице можно распознать ключ к шифру Веничкиного полива. Она позволяет растолковать диковинную поэтику Ерофеева, который доверяет не логике и смыслу, а именно что случайному созвучию, игре звуков, сопоставляющих несопоставимое.

Веничка вызывает из небытия случайные, как непредсказуемая икота, совпадения. Здесь все рифмуется со всем – молитвы с газетными заголовками, имена алкашей с фамилиями писателей, стихотворные цитаты с матерной бранью. В каждой строчке – кипит и роится зачатая водкой небывалая словесная материя. Пьяный герой с головой погружается в речевую протоплазму, оставляя трезвым заботиться о ее составе. Сам Веничка просто доверяется своему языку.

Вслушаемся в одно его дурашливое признание: «Мне как феномену присущ самовозрастающий логос». «Логос» – это одновременно слово и смысл слова, органическое, цельное знание, включающее в себя анализ и интуицию, разум и чувство. У Венички логос самовозрастает, то есть Ерофеев сеет слова, из которых, как из зерна, произрастают смыслы. Он только сеятель, собирать жатву нам – читателям. И каков будет урожай, зависит только от нас, толкователей, послушников, адептов, переводящих существующую в потенциальном поле поэму на обычный язык.

Перевод неизбежно обедняет текст. Интерпретация Ерофеева – тщетная попытка материализовать тень Веничкиного словоблудия. Вкладывая смысл в бессмыслицу, мы возвращаемся

из его протеичного, еще не остывшего мира в нашу уже холодную однозначную вселенную. В момент перевода теряются чудесные свойства ерофеевской речи, способной преображать трезвый мир в пьяный.

Такого – переведенного – Веничку легче приобщить к лику святых русской литературы. В ее святцах он занял место рядом с Есениным и Высоцким. Щедро растративший себя гений, невоплощенный и непонятый, – таким Ерофеев входит в мартиролог отечественной словесности. Беда в том, что, толкуя поэму в терминах ерофеевского мифа, мы убиваем в ней игру. Обнаруживая в «Петушках» трагедию, мы теряем комедию, наряжая Ерофеева мучеником, мы губим в нем полупьяного святого, поэта и мудреца, который перестал быть достоянием только нашей словесности.

Вал. Попов: ленинградская словесностьи московская литература

1

Много лет назад в припадке юного максимализма мы изготовили колоду игральных карт для любителей отечественной литературы. Разделив ее, как положено, на масти, бубновую мы отдали диссидентам. Тузом там был, конечно, Солженицын, шестеркой, помнится, Глезер. Ленинградцам у нас, в честь Пушкина, достались пики. Бродский, понятно, туз, даже в прозе, Довлатов – дама, а королем мы дерзко назначили Валерия Попова. Надо сказать, что из всех знакомых такой расклад удовлетворил одного Довлатова – Сергей не роптал.

Я давно не играю в такие игры, да и обычай критиков кучковать писателей уже не кажется мне столь разумным. Тем не менее и место Попова в колоде, и та общность литературного мировоззрения, которую можно назвать ленинградской школой, мне по-прежнему кажутся бесспорными. Рискуя пропустить многих, я, помимо самого популярного – Довлатова, вспомнил бы тут и молодого Аксенова, и раннего (позднего не было) Марамзина, и Битова, и Лосева, и, конечно, Татьяну Толстую. Хотя эта пестрая плеяда разбрелась по свету – по Старому и Новому, по тому и этому, – входящие в нее звезды сохранили генетическую память о своем происхождении.

Через 20-е годы, через «Серапионовых братьев» корни ленинградской школы уходят в самую глубь XIX века, достигая – с помощью питерского патрона Гофмана немецких романтиков. От них ленинградцам досталось почти все, что их сближает. Обмирщенная, опущенная в быт сказка, оживляющая вещи метаморфоза, ирония в виде «особого прищура сознания» (Берковский), остроумие как «способ выражения сокрытой в глубине истины в ее непосредственной наглядности» (Фихте), гротескная безыдейность – «все высшие истины тривиальны, поэтому необходимо давать им как можно более парадоксальное выражение» (Ф. Шлегель), юмор без примеси сатиры, рождающийся – тот же Шлегель – от того, что «все люди отчасти смешны, потому только, что они люди». (Уверен, что под последней цитатой был бы рад подписаться Довлатов.)

В компании ленинградцев, по-разному распорядившихся общим наследством, Попова выделяет экстремизм последовательности. Он никогда не менялся. За него это сделала родина. Блестящий «прогульщик социализма» дожил до новых

времен, свернувших в непредсказанную сторону: «Был самиздат, за который преследовали нас, теперь хамиздат, который нас, увы, не преследует». Если собрать все уже весьма многочисленные книжки Попова, они сложатся в одну грустную историю о том, как лишний человек стал маленьким.

Важно, однако, что к обычному для русского писателя «жалкому месту» («неужели каждая жизнь так печальна») Валерий Попов идет необычным путем – пятясь. Это обратная эволюция, ибо роман его жизни начался со счастливого конца. Словесность Попова не завершилась, а открылась хеппи-эндом, тем безусловным эпилогом, к которому, верил он, нельзя ничего прибавить.

Уже в первой книге («Южнее, чем прежде») Попов раскрыл секрет вечного счастья. Он заключался в творчестве. Обработанная воображением жизнь становится послушной автору. (Строго говоря, и это было у романтиков. Гофман: «Образ усиливает нас и ослабляет действительность как таковую. Наша власть над действительностью возрастает через образ ее, вызванный нами».)

У Попова искусство ведет к измененному состоянию сознания, к своеобразному трансу, впав в который автор входит в иной модус бытия. Счастье – сотрудничество с волной, которая, пишет Попов, «поднимает меня выше, чем я сам бы поднялся». Счастье – резонанс с шумом времени. Заражая счастьем реальность, автор проникает сквозь внешние покровы к ее истинной природе: «О, как он жил раньше, думая, что рука – это рука, не замечая ее размытости, некоего хилого облачка вокруг нее и вокруг всего остального. И не чувствуя, что вот стол – это не совсем стол, и не только стол, а еще что-то, и как раз этим-то люди еще и живы».

Метафизической прибавкой Попов обязан счастью. Взрывной волной оно переворачивает мир, обнажая его исподнюю, тайную красоту и богатство. Впав в счастье, автор может уже больше ни о чем не беспокоиться. Под его взглядом осчастливленная действительность одним рывком выходит к иному, недоступному в обычной жизни уровню интенсивности.

Главное, как говорят спортсмены, войти в зону, и тогда каскад восторгов сотворит из любого окружающего сплошную реальность, защищенную от вмешательства рока. В преображенном мире благотворный к нам поток жизни поглощает и обезвреживает случайность: «Можешь пойти сюда, можешь пойти туда, можешь сделать это, а можешь этого и не делать и знаешь – все равно все будет хорошо».

Если каждое лыко в строку, автору не нужен сюжет, только –

материал, который ему дает всякое удачно прожитое мгновенье.

Придя к этому открытию в молодости, Попов не отрекся от него и тогда, когда счастье перестало быть неизбежным, и даже тогда, когда оно сменилось бедой, унынием, отчаянием, горем. Луч света из ранних книг Попова добирается до его поздних сочинений, как излучение непогасшей звезды.

Это значит, что единственной и неизменной темой Попова является его художественный метод. Книги его можно представить бесконечным производственным романом, который не только описывает, но и демонстрирует передовой способ обработки действительности с целью ее предельной интенсификации. От этого кажется, что Попову все равно, о чем писать. Может, так оно и есть. От книги к книге он прорабатывает автобиографию, как червь, пропускающий сквозь себя почву, чтобы совместить обед с прогулкой. (Позволяю себе такое сравнение лишь потому, что сам Попов назвал себя настоящим другом червячков.)

2

Проза Попова тяготеет к путевым заметкам. Его фабулу чаще всего приводит в движение физическое перемещение автора. Пустившись в дорогу, он обречен на открытия, которыми становятся каждая встреча с каждой частью разворачивающегося перед ним мира.

Попов любит начинать рассказ с чужого города, с незнакомого места. При этом все места у него незнакомые, в том числе – и родные. Пейзаж Попова конкретен и неузнаваем. В нем преобладает ландшафт, рельеф, но нет ведуты, нет реалий, за которые может зацепиться культурная память.

Поразительно, но у этого петербуржца совсем нет архитектуры. Попов помещает читателя в волшебное пространство сказки, где природное поглощает культуру, растворяет ее в себе. Даже попав на прозаическую почту, автор чувствует себя на даче: «Гулкие неясные звуки под высокими сводами, горячий запах расплавленного сургуча, едкий запах мохнатого шпагата – все это создавало настроение грустное и приятное, как в осеннем лесу». Неудивительно, что, оказавшись в Лондоне, Попов собирает в Гайд-парке грибы.

В той решительности, с какой Попов избавляется от городских примет, чувствуется вызов традиции. (Довлатов клялся, что ни разу не был в Эрмитаже.) На территории, тесно заросшей историческими реминисценциями, Попов расчищает себе целину. Чтобы новый мир был не похож на старый, он обставляет его уникальными, не существовавшими до него вещами. Их творит одушевляющая метафора. Она спасает

предметный мир от гнета функциональности, обнаруживая в вещах органический, не применимый на практике остаток.

Сравнение Попова не показывает нам описанное, а преображает его, делая мертвое живым, к тому же – прирученным, домашним. Троллейбус раскрыл «мягкие губы», на столе – «табунчик телефонов», стена вагона усыпана «мелкими резиновыми мурашками», «сапожная щетка поседела» от инея.

Превращая метафору в метаморфозу, Попов оживляет вещи вовсе не для того, чтобы они, как это обычно бывает в литературной сказке, принимали участие в сюжете. Новые вещи живут своей жизнью, уже не зависимой от автора. Их свидание остается бесплодным. Каждый идет своей дорогой, которая, впрочем, никуда не ведет. Повествование у Попова не кончается, а иссякает. Один рассказ готов перелиться в другой. Сменив окрестности, он продолжает все то же движение по пересеченной оживляющими сравнениями местности. Попов не навязывает действительности сюжет, а доверяет ей самой развернуть его перед ним. Помещенный в пассивный залог, автор, как колобок, вверяет себя дороге. Каждое приключение на ней значительно, но лишь потому, что оно описано автором.

3

Попов пишет предельно эгоцентрическую прозу. Она не оставляет места для диалога. Другого у Попова, по сути, нет. Все, кто попадают в зону действия, наделяются авторскими признаками. Ни о каком полифоническом равноправии тут речь не идет. Персонаж – не альтернатива, а версия автора либо его изнанка. Попов никому не дает рта открыть – всех героев он озвучивает сам. Они говорят его языком и смотрят на мир его глазами – даже тогда, когда белое представляется им черным.

Посторонних Попов впускает в свой мир только тогда, когда они проходят санобработку его специальным художественным методом. Она делает их частью автора, пусть и неприглядной. Даже такие монументальные фигуры, как король вахтеров Фаныч, лишены самостоятельности. Все они – воплощение внутреннего, интимного зла, аллегории авторских страхов и комплексов. Отрицательные герои, которых с годами становится все больше, вездесущие и многоликие демоны, но автора они терзают его же словами, ибо у Попова всякая речь прямая, от себя. Его персонажи несут только смешную ахинею.

В «Очаровательном захолустье», поздней книге изрядно ожесточившегося Попова, появляется киллер Паша. О текущей литературе он высказывается следующим образом: «Я книжки там полистал – вообще уже! – захлебываясь возмущеньем, говорил он. – Разборки пишут, убийства… понятия не имея, как это

делают! Считаю, надо иметь моральное право это писать».

Этот эпизод построен на обычном у Довлатова приеме подслушанной речи – говорящий и не догадывается о скрытом в реплике комизме. Важно, однако, что такое работает не на персонаж, а на автора. Попов (как и Довлатов) никогда не спорит с посторонними. Они – не антагонисты, а говорящий фон, протуберанцы чуждого мира, через которых тот добирается до автора. Этим, собственно, и исчерпывается их роль: «А ведь все – и усталость, и старость, и смерть – приходит не само по себе, а через конкретных, специальных людей».

Слепые посланцы судьбы лишены полноценного существования. Иногда они являются в текст звуковыми фантомами – без тела, одними фамилиями. У Попова их – как в телефонной книге. В ресторане «Дупло», например, «оказались все: и Носия, и Златоперстский, и Скуко-Женский, и Ида Колодвиженская, и Хехль, и Здецкий, и Джемов, и Щас, и Никпесов, и Елдым, и Весплюев, и Слегкимпаров, и Ухайданцев, и Крепконосов, и Яка Лягушов, и Пуп».

Собрав ономастический зверинец, Попов оставил его без работы. Скажем, в «Очереди» Сорокина, где десятки страниц занимает перекличка, фамилии служат натуральной формой глоссолалии. Это – язык обесценившихся знаков. Довлатов разворачивает фамилию в микрорассказ. Вставив в нее одно тире, он превратил безобидный псевдоним «Дубравин» в анекдот с опечаткой: «Дуб – равин». Но у Попова говорящие фамилии самодостаточны. Им вовсе не обязательно себя рассказывать, хотя иногда они это все-таки делают, как это случилось с невезучим директором провинциального театра:

«Со скамеечки поднялся мешковатый, бородатый мужик.

– Синякова, – ткнув мне руку, пробормотал он.

В машине я спросил режиссера, не японец ли он. Тот ответил, что нет. Просто решил взять фамилию жены. Когда получил паспорт, там было написано: Синякова. “Но ведь вы просили фамилию жены”, – объяснили ему».

Гермафродит, рожденный административным буквализмом, – типичный персонаж Попова. В тексте он ничего не делает, появляется случайно и ненадолго, а главное – исчерпывается содержавшимся в нем зарядом абсурда, тем эксцентрическим номером, ради которого его взяли в повествование.

Вялодействующие лица, впущенные в прозу на таких жестких условиях, не могут стать образами. Персонажи у Попова приходят лишь для того, чтобы расширить внутренний мир автора. Они не способны к полноценной жизни. У них нет ни права, ни правды. Они лишь тени внешнего мира, падающие на душу единственного

героя, которым и является автор.

4

Проза одного героя ближе всего к лирике. Стихотворение, каким бы длинным оно ни было, ничего не рассказывает – оно перечисляет и углубляет лирические состояния автора.

Книги Попова и в самом деле похожи на стихи, правда, изрядно заросшие прозой. Но если их разрядить, мы всегда найдем ритмический костяк, нарастивший плоть вспомогательного текста.

Стихами часто оказываются самые незатейливые реплики, вроде: «Он в Сочи. Сочиняет». Бывает, что стихи строят пейзаж из внутренней рифмы: «Уверенно вечерело» или аллитерации: «Ржавые баржи, бомжи». Иногда они тайком вносят безадресную патетику: грузинские старики «идут быстро, их лица сухи, в них нет ничего лишнего». (Это, конечно, напоминает «Блюз для Натэллы» молодого Довлатова: «В Грузии – лучше. Там всё по-другому».)

Попов строит прозу вокруг внезапно найденного поэтического ядра, дорогого ему неповторимой индивидуальностью и необъяснимой природой. Эти лексические сгустки образуют персональный язык, существующий исключительно для внутреннего употребления. Только на нем автор и может сказать то, что до него не говорили. «Надо суметь, – объясняет себя Попов, – подняться над существующей системой слов, где все настолько согласовано между частями, пригнано, что ничего уже не значит».

Решая эту насущную для каждого автора задачу, Попов балансирует между заумью и банальностью. Он не изобретает новые слова, а портит старые. Любимой единицей его поэтики служит буква, иногда – отсутствующая. Об этом, без особого на то повода, рассуждает его герой: «Одно дело “Когда я на почте служил ямщиком”, и совсем другое – “Когда я на почте служил ящиком”». Такие лексические инвалиды могут нести даже сюжетообразующую роль, вроде «шестирылого Серафима», персонажа, рожденного оговоркой. Но могут они и бездельно стоять в тексте, как талисман, защищающий страницу от беглого перелистывания. Какое-нибудь «а-тю-тю-женный» или «не-конвертиру-е-мое» цепляет читателя, как сучок – штаны. А чтобы никто не кивал на корректора, Попов, гордый находкой, еще удовлетворенно повторит: «Я утящийся. Утящийся!»

Игра с буквами полна для Попова высшего, ритуального значения. Они служат пропуском на волю. Минимальный сдвиг смысла ведет автора в параллельную вселенную, где он получает магическую власть, позволяющую переплавлять жизнь в

искусство. В один трагический момент Попов, решив откупиться от беды самым ценным, выносит на помойку чемодан букв: «Кинул в уголок. Уходя, пару раз обернулся. И все! Глянул наверх: доволен? Больше у меня ничего нет». Но жертва не была принята. Она не нужна другому: «А буквы мои стоят! Только резанули ножом по боку чемодана, раскидали несколько – А, Я, Ж. Но все – не подняли! Да и кому это по плечу? Вот какую работу иметь надо – чтобы никому было не украсть!»

5

Страх перед голыми, обыкновенными, общепринятыми, а значит, пустыми словами мешает устанавливать между ними связи. Если каждое предложение завершает втягивающий в себя семантику лексический вихрь, то между фразами образуется вакуум – тексту нечем держаться.

Довлатов, преодолевая трудность, шел на компромисс многоточия. Толстая заговаривает зубы сказовой – сказочной – интонацией, переносящей читателя по тексту над колдобинами бытовых пропусков. Попов же, ни перед чем не останавливаясь, выкачивает из страницы воздух, что и губит его романы.

Неудача больших книг Попова – родовая черта ленинградской школы. Роман всегда на ее горизонте – обозримом и недостижимом. О нем мечтают, но его и боятся. Довлатов так и не стал публиковать большой четырехчастный роман «Пять углов», над которым корпел с юности. Попов оказался решительней, но его поздние, написанные по-старому книги («Очаровательное захолустье», «Чернильный ангел») показывают, что он сам не считает свой опыт бесспорным.

Ирония ситуации в том, что именно ленинградцы, мечтавшие со времен «Серапионов» о возрождении сюжетного романа, стали мастерами не пригодной для него словесности. Лучшие их книги обречены быть короткими. Составленная из слов проза распадается под собственной тяжестью на куски. Можно даже прикинуть критическую массу такой словесности. Татьяна Толстая, например, определяет ее в тринадцать страниц. Но и внутри столь незначительного повествовательного пространства проза дробится на все более мелкие части.

У Попова эти миниатюры иногда состоят из двух строчек диалога:

«Жена заглядывает в ванную.

– О! Никак засос. Поздравляю!

– Поцелуй Иуды, – хмуро поясняю я».

Как всякому анекдоту, такой сценке трудно придумать продолжение. Довлатов, большой мастер того же жанра, искусно имитировал структуру, придавая своей словесности внешнюю (но

не внутреннюю!) форму новеллы. Новелла ведь по определению – новость, но как раз ничего нового от Довлатова, трижды рассказавшего историю своей женитьбы, мы не узнаем. Его проза – замаскированный поток виртуозной словесности, который он дисциплинированно усмирял дамбами необязательного.

Довлатов, однако, благоразумно удержался от соблазна большой формы. Попов на этот риск пошел, не меняя инструмента. От этого так невразумительны его книги смутного времени. Они напоминают мне описанный им же сценарий, который ему заказал режиссер из новых русских. Честно сняв на пленку всех соблазнившихся им девушек, он заставляет автора выстроить сюжет из своих подвигов.

«А где же сюжет? – спрашивает Попов.

– Ну, это уж твоя забота».

Кино, естественно, не вышло, романы – тоже. Заполняя лакуны смурью, Попов загромоздил литературу словесностью. Как сказано в рассказе «Автора!», «такой уж он был: когда не пари́л, то падал».

Мне кажется, проблема в том, что роман вообще нельзя написать тем методом, которым пользуются ленинградцы. Прежде всего дело в размере. Краткость – самая ревнивая сестра таланта. Она не терпит конкуренции. Короткое не выносит соседства длинного. Нельзя писать, чередуя одно с другим. Лаконизм не разбавляем. Он требует своего ритма и короткого дыхания. Это спринт, исключающий дальновидный расчет и разумную экономию усилий. Писать, ничего не жалея, говорил Гёте, все равно что печь хлеб из отложенного на посев зерна. Из такого выходит поэзия, или – поэтическая проза.

Немецкие романтики, которые первыми в новой литературе освоили этот жанр, понимали ее буквальнее нашего – как чередование прозы со стихами. Романы Новалиса и Тика построены наподобие оперы. Проза – речитатив, обеспечивающий действие, вставные стихотворения – арии, останавливающие сюжет, чтобы сказать главное. Стихи в романе – не лирическое отступление, а лирическое наступление поэта на жизнь. Победа – в преображении реального в идеальное, возгонка быта в бытие.

В XX веке пришедшие в прозу поэты, отказавшись от речитатива, писали одними ариями. К прозе они не поднимались, а спускались, не желая ничего терять по дороге. Отсюда – по Бродскому – лингвистическая перенасыщенность, которая повышает удельный вес слова сразу на порядок.

Такими словами роман не напишешь. Большая проза не выдерживает одинакового, мерного напора. Она строится на перепадах давления. Чтобы сочинить «Доктора Живаго»,

Пастернак должен был вернуться от «Охранной грамоты» к Диккенсу. Олеша, не сумевший этого сделать, остался автором единственной по-настоящему удачной сюжетной книги – сказки «Три толстяка». Его прославленные записки – лучшая исповедь поэта о прозе – демонстрируют невозможность создания романа, написанного одними словами.

Дело в том, что литература – в самом широком смысле, включающем вымысел как таковой, – создается не словами, а поступками. Слова у нее от необходимости, которую, впрочем, можно и обойти, скажем, в немом фильме. Классическому, великому роману вовсе не обязательно быть словесным шедевром. Борхес, оставивший еще в молодости стилистические ухищрения, считал, что лучше всего читать «Дон Кихота» в переводе на урду – красота родного языка не мешает следить за действием.

Только прозу, единицей которой является не действие, не поступок, не дело, а слово, следовало бы называть словесностью. С исторической точки зрения, она – признак декаданса, вызванного уходом сюжета в другие сферы вымысла, прежде всего в кино. То, что остается, и является собственно словесностью.

Воскресить роман и вернуть к нему читателей смогли не поэтичные ленинградцы, а более прозаические москвичи, которые научились писать книги без слов.

Радикал Сорокин, оставляя голос автора за пределами семантики, составляет романы-коллажи, пользуясь только чужим языком. Более традиционному в этом отношении Пелевину слова нужны лишь для того, чтобы разворачивать свои увлекательные притчи. Как и положено хорошему романисту, слова у него – строительный материал, не отвлекающий своей красотой и выделкой от возведенного здания.

Такой роман – и в этом его большое достоинство! – можно пересказать своими словами, тогда как лучшие книги Валерия Попова и его соратников по ленинградской школе можно – и в этом их большое достоинство! – только процитировать. Я не берусь сказать, что лучше. Достаточно того, что спор литературы со словесностью, как вечная борьба двух русских столиц, – плодотворное противоречие. Не требуя разрешения, оно приводит отечественную культуру в движение.

Пелевин: поле чудес

23 марта 1999 года Масахару Нонака, 58-летний менеджер токийской фирмы, торгующей клюшками для гольфа, выразил недовольство реорганизацией компании. Во время административного совещания он снял пиджак, развязал галстук, стащил рубашку и совершил харакири ножом для разрезания рыбы.

Все, кто читал «Чапаев и Пустота», узна́ют в этой истории лучшую главу романа, где действие происходит в московском офисе одной японской фирмы.

В той же книге утверждалось, что все мы живем во вселенной коварного Котовского. Судя по тому, как оживают эпизоды романа о Чапаеве, мы потихоньку перебираемся во вселенную, придуманную его автором.

Когда я прислал вырезку о несчастном менеджере Виктору Пелевину, тот нисколько не удивился. На интернетовской пресс-конференции он убежденно развивал тезис о сокрушительном для действительности воздействии вымысла на реальность: «Литература в большой степени программирует жизнь, во всяком случае жизнь того, кто ее пишет».

Учитывая это обстоятельство, Пелевин куда осторожнее обходится с описываемой им реальностью, чем Сорокин. Этих писателей, ярче всех представляющих постсоветскую литературу, связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой энергии.

Сорокин воссоздает сны совка, точнее – его кошмары. Проза Пелевина – это вещие сны, сны ясновидца. Если у Сорокина сны непонятны, то у Пелевина – не поняты.

Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа, что и Сорокин, он возводит из них фабульные и концептуальные конструкции. Если погружаясь в бессознательное, Сорокин обнаруживает в нем симптомы болезни, являющейся предметом его художественного исследования, то Пелевина интересуют сами симптомы. Для него сила советского государства выражается вовсе не в могуществе его зловещего военно-промышленного комплекса, а в способности материализовать свои фантомы. Хотя искусством наводить сны владеют отнюдь не только тоталитарные режимы, именно они создают мистическое поле чудес – зону повышенного мифотворческого напряжения, внутри которой может происходить все что угодно.

Вымысел у Пелевина есть инструмент конструкции

реальности, а не насилия над ней. Упраздняя окружающее, сводя его к психическому пространству личности, он расширяет свои повествовательные возможности. Через оставшуюся в одиночестве точку нашей души можно провести сколько угодно прямых, каждая из которых соединит субъект с плодом его воображения.

Окружающий мир – череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках сырой, изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае до тех пор, пока кто-нибудь в них верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи.

Проза Пелевина строится на неразличении настоящей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию видоискателя – раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Все главное здесь происходит на подоконнике – на границе разных миров.

Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух.

Чтобы нагляднее представить механизм такого пограничного творчества, можно сравнить пелевинскую прозу с живописью сюрреалистов, прежде всего с картинами Рене Магрита.

Поэзия границы – главное у Магрита. Погружая зрителя в абсурд, он балансирует между нормой и аномалией, исследуя грань, отделяющую одно от другого. На своих полотнах он воплощает невидимую черту, которая разделяет категории – одушевленное от неодушевленного, явь от сна, искусство от природы, живое от мертвого, возможное от невозможного. На картине «Открытие» изображена обнаженная женщина. Но часть ее кожи обнаруживает фактуру полированной фанеры. Зритель в растерянности: то ли перед ним живая натура, то ли деревянная. Во все работы Магрита встроено такое устройство, разрушающее возможность однозначного ответа на вопрос. Яичница-глазунья подмигивает настоящим глазом, занавески оборачиваются куском неба, птица – облаком, на ботинках вырастают ногти, ночная рубашка обзаводится женским бюстом. Магрит изучал тот минимальный сдвиг, который трансформирует реальное в

ирреальное.

Пелевин ставит перед собой аналогичную задачу. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои тексты героями, обитающими сразу в двух мирах. Советские служащие из повести «Принц Госплана» одновременно живут в той или иной компьютерной видеоигре. Люмпен из рассказа «День бульдозериста» оказывается американским шпионом, китайский крестьянин Чжан – кремлевским вождем, советский студент оборачивается волком.

Изобретательнее всего тема границы обыграна в новелле «Миттельшпиль». Его героини – валютные проститутки Люся и Нелли – в советской жизни были партийными работниками. Чтобы приспособиться к происшедшим в стране переменам, они поменяли не только профессию, но и пол. Одна из девушек – Нелли – признается другой, что раньше была секретарем райкома комсомола Василием Цыруком. В ответ звучит встречное признание. Оказывается, в прошлой жизни Люся тоже была мужчиной и служила в том же учреждении под его началом.

«– Усы, значит, были, – сказала Люся и откинула упавшую на лицо прядь. – А помнишь, может, у тебя зам был по оргработе? Андрон Павлов? Еще Гнидой называли?

– Помню, – удивленно сказала Нелли.

– За пивом тебе ходил еще? А потом ты ему персональное дело повесила с наглядной агитацией? Когда на агитстенде Ленина в перчатках нарисовали и Дзержинского без тени?»

Искусные фабульные кульбиты, подобные этому, критики часто пытаются свести к анекдоту. Однако, чтобы оправдать такой критический редукционизм, от которого нередко страдают авторы постсоветской литературы, надо лишить пелевинскую прозу второго аллегорического плана, который выводит ее за рамки предшествующей литературной модели.

И эпизод с коммунистами-оборотнями – лишь частный случай центрального для Пелевина мотива превращений. В «Миттельшпиле», как и во многих других его рассказах, важно не кем были герои и не кем они стали – важен сам факт перемены. Граница между мирами неприступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую – измениться самому, претерпеть метаморфозу. Способность к ней становится условием выживания в стремительной чехарде фантомных реальностей, произвольно сменяющих друг друга.

Собственно, граница – это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору

направлении. У Пелевина есть *месседж* , есть символ веры, который он раскрывает в своих текстах и к которому хочет привести читателей. Вопреки тому, что принято говорить о бездуховности новой волны, Пелевин склонен к спиритуализму, прозелитизму, а значит, и к дидактике. Считают, что он пишет сатиру; скорее, это басни. Лучшая из них – «Жизнь насекомых», переносящая читателя в обычное для этого жанра животное царство.

Зверь удобен писателю изначальной инакостью. Всей постсоветской культуре свойственно своеобразное биофильство. Среди ярких литературных примеров – животная притча Анатолия Кима «Поселок кентавров». Пелевин тоже часто обращается к животным, что позволяет ему обжить еще одну – межвидовую – границу.

Герои повести «Затворник и Шестипалый» – две курицы, занятые метафизическими экспериментами на «Бройлерном комбинате имени Луначарского». В рассказе «Проблема верволка в Средней полосе» превращение человека в животное наполняет высшим смыслом душу оборотня. Но глубже всего животная тема развита в романе «Жизнь насекомых».

Можно дать несколько ответов на вопрос, почему Пелевин выбрал именно насекомых. Хотя они отнюдь не единственные животные, способные к метаморфозам – их претерпевают почти все земноводные, некоторые рыбы и большинство моллюсков, – у насекомых цепочка превращений (яйцо – личинка – куколка – взрослая особь) наиболее длинная и разнообразная. По отношению к людям насекомые играют двойную роль. Они меньше всего похожи на человека, но чаще других живут с ним. К тому же они близки нам своей многочисленностью. Но главную роль в выборе героев сыграли литературные предшественники романа, в споре с которыми, как представляется, он и написан.

В первую очередь это вышедшая в 1921 году пьеса братьев Карела и Йозефа Чапеков «Из жизни насекомых», название которой почти дословно цитируется в заглавии романа Пелевина. Похож, естественно, и энтомологический набор персонажей – навозные жуки, муравьи, мотыльки. Однако со своими насекомыми Пелевин обращается совершенно иначе.

В пьесе Чапеков образ строится на доведенном до комизма преувеличении отдельной черты. Названия насекомых, которыми обозначены действующие лица, – это маски, позволяющие упростить человеческий характер. Энтомологический маскарад тут служит средством абстрагирования. Под масками скрываются не люди, а их обобщенные пороки.

В предисловии к пьесе Чапеки писали: «Нашим намерением

было написать не драму, а мистерию в старинной наивной манере. Как в средневековых мистериях выступали олицетворенные Скупость, Эгоизм или Добродетель, так и у нас некоторые моральные категории воплощены в образах насекомых просто для большей наглядности… Мы не писали ни о людях, ни о насекомых, мы писали о пороках».

В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы: насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель. Это напоминает известные оптические иллюзии, когда при помощи перспективы на одном рисунке изображаются сразу две фигуры, но увидеть мы можем только ту, на которой сфокусировали внимание.

Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из современной жизни, если же читатель удерживает в сознании физический облик героев, то оказывается в гуще обещанной заглавием жизни насекомых. Этот прием может проиллюстрировать любовная сцена между западным предпринимателем и его российской возлюбленной: «Сэм откинулся на камень и некоторое время не чувствовал вообще ничего – словно и сам превратился в часть прогретой солнцем скалы. Наташа сжала его ладонь. Приоткрыв глаза, он увидел прямо перед своим лицом две большие фасеточные полусферы – они сверкали под солнцем, как битое стекло, а между ними, вокруг мохнатого ротового хоботка, шевелились короткие упругие усики».

Сочетание естественно-научного натурализма с психологическим реализмом населяет роман Пелевина гибридами. Все эти думающие как люди, а выглядящие как насекомые персонажи восходят, конечно, к самому известному из энтомологических героев – Грегору Замза. Но и эта связь свидетельствует не столько о преемственности, сколько о полемике.

«Превращение» можно понять как развитие важнейшего для Кафки мотива упущенного счастья. Метаморфоза дает Грегору шанс вырваться из сурового царства необходимости, отречься от долга, насилующего его душу. Став насекомым, Грегор разрывает цепи, приковывающие его к дому, к ненавистному ярму службы. В самом начале, когда Грегор еще сам не верит в превращение, он рассуждает следующим образом: если родственники испугаются его нового облика, значит, с него «уже снята ответственность и он может быть спокоен». То есть, превращение открывает для Грегора путь к освобождению. Трагедия не в том, что человек превратился в насекомое, а в том, что он не сумел

воспользоваться возможностью, предоставленной ему метаморфозой.

Эту же ситуацию, но в перевернутом виде, Кафка разрабатывает в новелле «Отчет для академии», где рассказывается, как обезьяна превращается в человека. Произошло это потому, что у запертого в клетке животного не было другого выхода. Самец шимпанзе, став человеком, говорит: «Я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода – направо, налево, в любом направлении». Грегор выхода не нашел, хотя в тексте он и был намечен. Это открытое окно, возле которого героя охватывает «чувство освобождения». Он мог бы просто улететь на свободу, ибо метаморфоза предоставила ему такую возможность.

Об этом в своих лекциях подробно говорит Набоков. Отвечая на вопрос, в какого насекомого превратился Грегор, Набоков категорически отвергает обычного у комментаторов таракана. Реконструируя облик насекомого (сохранились и рисунки Набокова), он приходит к выводу, что Грегор превратился в жука, напоминающего навозного, хотя технически им и не являющегося. Впрочем, важно другое – округлая твердая спина указывает на то, что там скрываются крылья. Но жук Грегор, пишет Набоков, так и не выяснил, что у него есть крылья под твердым панцирем спины. Жуку, в которого превратился Грегор, достаточно было просто вылететь в распахнутое окно. Возможность такого – счастливого – финала «Превращения» подсказывает и книга энтомолога Жана Анри Фабра «Инстинкты и нравы насекомых», к которой Кафка, как чуть позже братья Чапеки, вероятно, обращался во время работы над «Превращением».

Про навозного жука Фабр пишет восторженно: «Счастливое создание!.. ты знаешь свое ремесло. И оно обеспечивает тебе спокойствие и пищу, которые с таким трудом достигаются в человеческой жизни».

Не этот ли абзац натолкнул Кафку на мысль избавить своего героя от тягости быть человеком, превратив его в насекомое? Во всяком случае, Грегор-жук мог бы быть счастливее Грегора-человека. Неслучайно в рассказе движения героя изображены с большей значительностью и вниманием, чем его банальные, скудные слова и мысли.

Намеченную, но не развитую Кафкой тему неиспользованной метаморфозы подхватил в своей версии энтомологического сюжета Пелевин.

Метаморфоза – это ряд изменений, при которых взрослые существа резко отличаются от невзрослых, то есть это не простое перемещение, а центростремительное движение, направленное к

некой цели. Метаморфоза придает изменению телеологический характер – она ведет сюжет к морали. И эта растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с самым прямым источником романа Пелевина – басней Крылова «Стрекоза и Муравей».

В сущности, Пелевин рассказывает переведенную на язык мыльной оперы историю муравья, который захотел стать стрекозой. Центральная героиня романа Наташа, не желая повторять убогую и унылую трудовую жизнь родителей, рвет с родными муравьиными обычаями и уходит, к ужасу своей честной матери Марины, в мухи: «Она уже разорвала стенку кокона, и вместо скромного муравьиного тельца с четырьмя длинными крыльями Марина увидела типичную молодую муху в блядском коротеньком платьице зеленого цвета с металлическими блестками».

Однако метаморфоза одного крыловского персонажа в другого не приносит героине счастья. После мимолетного романа с американским комаром, точно уложившегося в отведенное ей Крыловым красное лето, Наташа погибает на липучке.

Обращаясь к хрестоматийному сюжету, Пелевин его не пересказывает и не пародирует, а переосмысляет, добавляя свою мораль к старой басне. Ее герои вновь появляются в эпилоге романа: «…толстый рыжий муравей в морской форме; на его бескозырке золотыми буквами было выведено “Іван Крилов”, а на груди блестел такой огород орденских планок, какой можно вырастить, только унавозив нагрудное сукно долгой и бессмысленной жизнью».

И выступающая по телевидению стрекоза: «Стрекоза на экране несколько раз подпрыгнула, расправила прозрачные крылья и запела:

Завтра улечу
В солнечное лето
Будду делать все
что захочу».

Замаскированный под опечатку Будда попал в последнюю строку романа в качестве ключа, переводящего саркастическую прозу Пелевина в метафизический регистр. В этом аллегорическом плане разворачивается параллельный сюжет романа. Это история духовной эволюции мотылька Мити и его alter ego Димы. С ним тоже происходят метаморфозы, но это превращения, которые ведут героя не к гибели, а к просветлению. Такая метаморфоза, в зависимости от того, как мы согласны ее понимать, обладает либо физическим, либо метафизическим

смыслом: «Он открыл глаза и увидел, что стоит в пятне ярко-синего света, словно на нем скрестились лучи нескольких прожекторов. Но никаких прожекторов нигде не было – источником света был он сам».

Так мотылек Митя стал светлячком. Духовные метаморфозы возвращают роман к теме границ, но это уже одна, главная, а может быть, и единственная граница, отделяющая мнимый мир повседневности от подлинного, чистого существования, источник которого мистик Пелевин помещает внутрь нашей души.

Вся проза Пелевина – руководство к пересечению этого трансцендентного рубежа, уроки выращивания той метафизической реальности, которой нет, но которую можно создать.

В поздних фильмах Феллини самое интересное происходит в глубине кадра – действия на переднем и заднем плане развиваются независимо друг от друга.

В фильме «Джинджер и Фред» трогательный сюжет разворачивается на фоне придуманных режиссером безумных рекламных плакатов, мимо которых, не замечая их, проходят герои.

К такому же приему, требующему от читателя повышенной алертности, прибегает и Пелевин. Важная странность его прозы заключается в том, что он упрямо вытесняет на повествовательную периферию центральную идею, концептуальную квинтэссенцию своих сочинений. Обо всем по-настоящему серьезном здесь говорится вскользь. Смысл происходящего раскрывается всегда неожиданно, невпопад. Наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюрки, речь парторга на собрании.

В рассказе «Вести из Непала» заводской репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых»: «Современная наука установила, что сущностью греха является забвение Бога, а сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому…»

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубокомысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как назвал его Юнг, принцип. Согласно ему явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире совпадения не случайны, а закономерны.

Пелевин использует синхронический принцип, чтобы истребить случай как класс. В его тексте не остается ничего постороннего авторской цели. Поэтому все, что встречается на Пути героя, заботливо подталкивает его в нужном направлении. Как в хорошем детективе или проповеди, каждая деталь тут – предзнаменование, подсказка, веха.

В поэтике Пелевина не может быть ничего постороннего замыслу потому, что в его мире случайность – непознанная (до поры до времени) закономерность. Текст Пелевина не столько повествование, сколько паломничество. Тут все говорит об одном, а значит, и автору, в сущности, безразличен предмет разговора: не материал важен, а его трактовка. Потаенный смысл обнаруживается в любом, в том числе и самом тривиальном сюжете: чем более он избит, тем ярче и неожиданнее оказывается скрытое в нем содержание.

Впрочем, основной тезис всех его книг не принадлежит автору – скорее, говоря по-пелевински, автор принадлежит ему. Речь идет об универсальной для современной культуры проблеме исчезнувшей реальности. Решая ее, всякая книга норовит сегодня стать репортажем из бездны. Автор делает читателя свидетелем череды кризисов. Сперва он демонстрирует исчезновение объективной реальности. Затем на глазах пораженных зрителей автор растворяет в воздухе и субъект познания – собственно личность. Заведя нас в эту гносеологическую пропасть, художник оставляет читателя наедине с пустотой.

Ее-то Пелевин и сделал фамилией героя своего дзен-буддистского боевика «Чапаев и Пустота». Буддизм в нем не экзотическая система авторских взглядов, а неизбежный вывод из наблюдения над современностью. Однако изысканная прелесть этого романа не в месседже, а в медиуме.

Заслуга автора в том, что путь от одной пустоты к другой он проложил по изъезженному пространству. Роман заиграл от того, что содержание – буддистскую сутру – Пелевин опрокинул в форму чапаевского мифа.

Взяв фольклорные фигуры чапаевского цикла – Василия Ивановича, Петьку, пулеметчицу Анку и Котовского, Пелевин превратил их в персонажей притчи. Чапаев в его романе стал аббатом, хранителем дхармы, мастером дзена, учителем, который в свойственной восточным мудрецам предельно эксцентрической манере ведет к просветлению своего любимого ученика – петербургского поэта Петра со странной фамилией Пустота. Нам он больше известен в качестве чапаевского адъютанта Петьки.

Исходным материалом для такой метаморфозы Пелевину послужили бесчисленные чапаевские анекдоты, в которых он

увидел дзеновские коаны, буддистские вопросы без ответа, вроде знаменитого «Как услышать хлопок одной ладони?» Коаны призваны остановить безвольное брожение мысли по наезженной колее логичных, а значит, поверхностных решений. К правильному решению коана нельзя прийти – только прорваться, совершив ментальный кульбит. В этом и помогает ученику учитель, часто прибегая к самым диким выходкам. В романе Пелевина каждый коан с сопутствующим объяснением служит Петьке очередной ступенью на пути к просветлению.

Вот как это звучит в тексте:

«– Петька! – позвал из-за двери голос Чапаева, – ты где?

– Нигде! – пробормотал я в ответ.

– Во! – неожиданно заорал Чапаев, – молодец! Завтра благодарность объявлю перед строем… Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде».

Безусловный комизм этого чапаевского апокрифа ни в коем случае не отменяет серьезности темы. Она только выигрывает от того, что автор ведет разговор о высших истинах в разных стилевых регистрах. Вот, например, теологический диспут о природе отечественной религии на блатной фене: «Может, не потому Бог у нас вроде пахана с мигалками, что мы на зоне живем, а наоборот – потому на зоне живем, что Бога себе выбрали вроде кума с сиреной».

Каждая из десяти глав романа написана на языке, отражающем тот или иной уровень реальности, в рамках которой автор проводит испытание своей правды. Стилистический метампсихоз, перевоплощение идеи в разные языковые формы не меняет ее не выразимой словами сути. При этом Пелевин обращает всю книгу в коан – как написать роман о том, о чем написать вообще нельзя?

Судить, удалось ли ему разрешить этот парадокс, Пелевин предоставляет читателю. Себе же, автору, он отводит более скромную роль разрушителя иллюзий: «Боже мой, да разве это не то единственное, на что я всегда только и был способен – выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки?»

Сорокин: страшный сон

1

Сибирь, первая половина XXI века, строго засекреченная лаборатория. В ней работают филологи-биологи, говорящие на почти непонятной смеси русского и китайского языков (в помощь читателю прикладывается словарь). В подземных бункерах они проводят изуверский эксперимент – военные литературоведы выращивают клонов великих русских писателей. Воскрешенные садистской генетикой авторы пишут новые сочинения (образцы прилагаются). В процессе письма в их телах накапливается таинственная субстанция – голубое сало, за которым охотятся члены секретного ордена или братства…

Все эти события составляют только первую треть романа Владимира Сорокина «Голубое сало». От этой книги невозможно оторваться – даже когда хочется. А это, как всегда с его вещами, рано или поздно случается почти с каждым.

Знаменитый эпатажем Сорокин – автор не для всех читателей. Тем удивительней, что их становится все больше. Сорокин постепенно приучил аудиторию считаться со своей небрезгливой поэтикой. Одни – ученые слависты всех стран и народов – читают его ради диссертации «Категорический императив Канта и фекальная проблематика Владимира Сорокина» (название подлинное). Другие – необремененные степенями – ищут в книге эмоциональные переживания, что вызывают американские горки: сладкий ужас у «бездны мрачной на краю». Третьи ревниво сравнивают успехи Сорокина с другими русскими бестселлерами – романами Пелевина.

Я не только сочувствую первым и вторым, но и разделяю азарт третьих. Мне тоже самым интересным в сегодняшней литературе кажется соперничество Пелевина с Сорокиным.

Однажды в Москве это заочное соревнование предстало перед моими глазами самым наглядным образом. В книжном магазине на Тверской плашмя лежали боевики. Вершину пирамиды делили два стоящих спиной к спине томика Пелевина и Сорокина. Они будто проросли сквозь отечественные лубки. Оправданность такой книготорговой метафоры в том, что оба писателя работают с популярными жанрами, используя их в качестве гумуса для своей прозы.

Как бы ужасны ни были гримасы свободного книжного рынка России, насаждаемая им массовая культура не может помешать по-настоящему талантливому писателю. Масскульт не губит искусство, напротив, он постоянно подпитывает его. Поэтому

ведущими и наиболее популярными в России авторами стали те, кто сумел оседлать жанры поп-культуры, приспособив их поэтику к собственным целям. Так работал Борхес, превративший детектив в орудие метафизики. Так писал Набоков, скрестивший эротику с высокой иронией. Так писал Лем, сделавший из научной фантастики теологию. Так пишет Умберто Эко, переодевший семиотику в приключенческий роман. Так пишет, если это устаревшее слово еще подходит для гипертекстов, Милорад Павич, которому удалось соединить гносеологическую фантасмагорию с мыльной оперой. Вот тот контекст, в котором следует рассматривать книги Пелевина и Сорокина.

Помимо общих тактических приемов их сближают стратегические установки: во-первых, интегрировать советское прошлое в постсоветское настоящее, во-вторых, вернуть сюжетность в литературу и, в-третьих, создать адекватную этим задачам повествовательную ткань. Последнее важнее всего.

Литературная ткань обоих писателей сродни сну – она соткана из того же материала, что сновидение. Окутывая мягкой паутиной брутальный жанр боевика, она меняет его свойства. Простодушное правдоподобие вагонной прозы оборачивается сюрреалистической выразительностью и абсурдистской многозначительностью. Ставший сном боевик возвращается в литературу, умудрившись не растерять поклонников.

Пелевин и Сорокин рассказывают читателям непохожие сны. У Пелевина они ясновидческие. Во всех сочинениях он развивает двоящуюся тему – иллюзорность действительности и действительность иллюзии. На этой философской почве хорошо растет ветвистый лес его вымысла. Любимая Пелевиным пустота – зерно произвола: ведь даже из отсутствующей точки можно провести любое количество лучей. Поэтому сюжет у Пелевина всегда кажется равноудаленным от несуществующей реальности.

Отчужденность от всякой жизни, включая и собственную, конечно, связана с буддизмом Пелевина. Именно буддистское мировоззрение придает его сновидениям характер покойный, умозрительный и оптимистический: и автор, и читатель знают, что все кончится хорошо, потому что ничего и не начиналось.

Сорокин – дело другое. Гностик по убеждению и сектант по темпераменту, он способен видеть только страшные сны. Если Пелевин отрицает существование реальности, то Сорокин считает ее недоступной. Тема Пелевина – неразличение сна и яви. Сорокина волнует невозможность пробуждения.

В каждой книге он исследует парализованный мир, в котором сюжет никуда не ведет. Ведь что бы мы ни делали во сне, явь от этого не изменится. Мы живем во сне, страдая от того, что нам не

во что проснуться. Нам недоступна истинная действительность, а ту, что есть, щадить не стоит. В этой цепочке силлогизмов – и источник, и оправдание сорокинских кошмаров.

Задав изначальные параметры своей вселенной, Сорокин никогда не выходит за ее пределы. Это постоянство навлекло на него несправедливые обвинения в однообразии. Сорокин, однако, повторяется не чаще тех более привычных нам авторов, что изучают отношения между настоящей и описанной реальностью. Сорокин пишет книги, чтобы продемонстрировать отсутствие таких связей.

2

Как и другие сочинения Сорокина, «Голубое сало» – роман мнимый, что и делает его пригодным для чтения сразу на всех уровнях. Он одновременно рассказывает и НЕ рассказывает историю. Это роман, который сам себя отрицает. Его подлинное содержание скрывается в отсутствии такового.

Книга соблазняет читателя бурным сюжетом. Она заполнена мелькающим, как в голливудской ленте, действием. Водоворот событий втягивает в себя, не давая времени очнуться. Накатывающие волны событий укачивают до тошноты. Их гипнотическое воздействие мешает понять, что мы не мчимся к финалу, а стоим на месте.

Сорокин написал перенасыщенную действием книгу, в которой ничего не происходит. И это возвращает роман к исходному уравнению его творчества: жизнь – это сон без яви.

Действительно, читать «Голубое сало» – все равно что смотреть чужой сон. Не следует ждать от него последовательности, повествовательной логики, художественной равноценности или хотя бы связности. С бессмысленной, чисто сновидческой щедростью книга навязывает избыточное, ненужное, безработное содержание. Лишнее тут заменяет необходимое. Мы знаем все, кроме того, что нам нужно. Различна и степень внятности того, что нам показывают. Отдельные куски, пародирующие самые разные стили и жанры, с трудом лепятся друг к другу. Создается впечатление, что собранные тут сны объединяет не содержание, а тот, кому они снятся. В случае Сорокина – это универсальное подсознание русской литературы.

Прерывистый и непоследовательный кошмар ведет читателя в параллельный нашему мир, где разворачивается альтернативная нашей история. Из китаизированной России XXI века нас бросает в не менее фантастическое прошлое, где миром правят Гитлер и Сталин. Жуткие сны Москвы и Берлина насыщены обычными для этого автора сценами насилия, которые Сорокин охотно разнообразивает каннибализмом. Например, в

меню приватного ужина советских вождей, объединенных плотской любовью и больным воображением, – фондю из человечины: «Вмиг перед Сталиным и Хрущевым были поставлены кастрюли с кипящим оливковым маслом и нехотя булькающим расплавленным сыром, тарелки со специями и с мелко нарезанной человечиной. Хрущев окунул спицу в кровавый кусок, быстро обжарил его в масле, затем посыпал свежемолотым перцем, обмакнул в сыр и отправил в рот. Сталин выбрал небольшой кусочек человеческой вырезки, не спеша поднес к губам и попробовал».

Изуверские кремлевские фантазии и тяжелый тевтонский бред – корчи тоталитарного подсознания. Исправляя ход истории в миражном пространстве сновидения, оно берет реванш за поражение. Отсюда пародийная помпезность описаний. Вот, например, как происходит встреча Сталина и Гитлера в альпийской резиденции фюрера: «К одиннадцати вечера в Небесном зале “Бергхоффа” все было готово к приему. Едва семья Сталина приблизилась к перламутровой входной арке… камерный оркестр заиграл увертюру из “Тристана и Изольды”. Круглый Небесный зал простирался вокруг и над ними во всем своем великолепии. Бледно-голубой мрамор пола плавно перетекал в синюю яшму стен, стягивающуюся к огромному овальному небесному куполу темно-фиолетового лабрадора. Стальная свастика, удерживаемая невидимыми магнитами, парила под Полярной звездой, медленно вращаясь».

В этих до нудности пышных декорациях свершается бессмысленно кровавый финал сновидения. Но, как было сказано, вопреки обычным снам, кошмары Сорокина никогда не кончаются. Завершив псевдоисторическую часть, роман переползает в псевдофантастический жанр – из безумного прошлого в сумасшедшее будущее.

С каждой страницей сон становится тоньше. Теряя себя в бессмыслице, он словно борется со страхом пробуждения. Хватаясь за соломинку, сновидение пристраивает к заключительному эпизоду последнюю, самую диковинную и поэтому самую нужную ему деталь – голубое сало: «Сталин осторожно поднял со стальной доски пласт голубого сала и накинул на костлявые плечи юноши. Составленная из 416 шматков, накидка светилась голубым».

На этом роман – но не сон! – кончается. Читатель остается наедине с загадкой, заданной названием романа. Голубое сало – центральный герой, оно соединяет все временные сферы книги, но, согласно все тому же сновиденческому механизму, чем больше мы о нем знаем, тем меньше понимаем, зачем оно нужно.

Сперва нам подробно рассказывают, как его добывают. Голубое сало, напомню, – квинтэссенция литературного процесса. Его получают из тел писателей-клонов, которых специально для этой цели выращивают в особом питомнике. Таким образом русская литература в сорокинском кошмаре – последнее полезное ископаемое развалившейся империи. Этот поворот дает возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет, – блестящие стилизации под классиков. Важно, впрочем, заметить, что эти инвалиды российской словесности не играют никакой роли в сюжете. Они – отход производства. Сорокин говорит: то, что двести лет казалось нам целью – литература, на самом деле – средство, но непонятно – чего. Весь остальной роман нам объясняют, что́ с голубым салом делают, но не говорят – зачем.

Роман Сорокина написан на хорошо знакомых его читателю руинах семантики: он рассказывает «как», не говоря «что». На нашу долю остается лишь скучное описание технологической обработки: «Сплачивание – соединение шматков голубого сала в пласты. При сплачивании из узких и широких шматков получаются пласты нужных размеров…»

Сорокина всегда интриговал производственный процесс как таковой. Он обращался к его изображению в своих лучших вещах – «Тридцатая любовь Марины», «Норма» и «Сердца четырех». Соблазн производственного романа в том, что он превращается в абсурдный, стоит лишь убрать объект производства. Станок, изготовляющий ненужные детали, – машина абсурда. Действие без мотивов разрывает причинно-следственную связь, поэтому производственный роман, в котором неизвестно, что и зачем производят, принадлежит уже не социалистическому, а магическому реализму. Более того, производство, которое существует само для себя, не создавая ничего полезного, и есть жизнь. Жизнь парадоксальней любого романа, ибо нет такого сюжета, в который она могла бы уложиться.

Мандельштам однажды сказал: «Наша жизнь – это повесть без фабулы, сделанная из горячего бреда отступлений». Такую повесть и написал Сорокин. Его книга маскирует свое отсутствие, и овеществленным символом этого каламбура служит голубое сало. Как эстафета, оно переходит из одной части книги в другую, так и оставшись необъясненным. У этой загадки слишком много ложных разгадок, чтобы хоть одна оказалась верной. Возможно, что таинственность эта объясняется тем, что голубое сало – цель всякого творчества, сбывшаяся мечта художника, предел божественного преображения. Дело в том, что голубое сало – это русский Грааль: дух, ставший плотью.

Когда в 2002 году роман «Голубое сало» вызвал судебное преследование Сорокина по обвинению в порнографии, писатели пришли в возбуждение. Впервые после перестроечной эйфории литература попала в центр общественного внимания, став предметом горячих обсуждений.

Громкий скандал вывел Сорокина за пределы узкого эзотерического кружка ценителей и сделал его непростую литературу массовым явлением, на что та никак не рассчитана. Вне эстетического и философского контекста Сорокина понять нельзя. Вернее, можно, но превратно. И уж в этом писатель будет точно не виновен.

Факт преследований с причудливой точностью выделил маргинального писателя, вынудив обсуждать его книги тех, кто не только их не читал, но и не должен этого делать.

Сорокин и не претендует на аудиторию. Он писал для себя, а не для читателя. Об этом он с болезненной, я бы сказал, искренностью говорит в своих интервью: «Я – любитель, а не профессионал. У меня отношение к этому процессу как к сугубо приватному занятию. Для меня – это род терапии… щит от социума, попытка борьбы со своей психикой. Для меня текст и процесс писания – это транквилизатор, который многое глушит и позволяет забывать об ужасе этого мира, в котором мы оказались (я имею в виду не советский мир, а просто эту реальность)».

Однажды Сорокин объяснил мне это еще проще: « Когда пишешь, не страшно».

И все-таки, несмотря на абсурдность обвинения в порнографии (прокуратура в конечном счете признала обвинение беспочвенным), власть по-своему права. Слепая и чуткая, как подсознание, она опознала в Сорокине разрушительное (а не соблазнительное, что ему инкриминировалось) начало. Эта путаница прежде всего обманет тех, кто надеется найти в сорокинских книгах клубничку. Порнография выделяет секс из потока жизни, Сорокин его в нем прячет. Предельно технологические эротические описания в его книгах ничем не отличаются от остальных. Вызвать вожделение они способны не более, чем выкройки платья, с которыми эти тексты имеют немало общего.

Сорокинская эстетика нейтрализует любые эмоции, включая и сексуальные. Это генеральный принцип его творчества, без которого мы никогда не поймем новаторский характер этой литературы.

Томас Манн говорил, что писатель приходит в литературу либо из музыки (как произошло с ним самим), либо из живописи. Это случай Сорокина. Придя в литературу из живописи, он

перенес в текст художественные принципы соседнего, но отнюдь не смежного искусства.

Писатель в истолковании Сорокина сегодня становится дизайнером. Обесценивший идею репрезентации и упразднивший критерий сходства с оригиналом, он меняет словарь отечественной эстетики. Отучая читателя от значительности темы, изымая из книги внутреннюю мысль, вычеркивая из литературы нравственный посыл, Сорокин предлагает взамен набор формальных принципов – соотношение языков, распределение текстовых объемов, игру стилевых ракурсов. Современный автор занят манипуляцией повествовательными структурами за пределами их смысла. Содержание выходит за переплет: мы не узнаём из книги ничего такого, чего не знали до того, как ее открыли.

Себя Сорокин тоже считает дизайнером текста. Художник и по образованию, и по призванию, Сорокин описывает свою манеру в терминах изобразительного, а не словесного искусства: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня – это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят – как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: “Это не люди, это просто буквы на бумаге”».

Его палитру составляют разные стили, заранее, как краски в тюбиках, приготовленные мировой литературой. Сочиняя книгу, он заботится о распределении текстовых объемов, сочетании стилевых пластов и уравновешенности композиции. Естественно, что образцы такого письма он ищет в тоталитарном искусстве, отличающемся максимальной целостностью и единством, чистотой внутреннего строя, как он сам называет это качество.

Чтобы увидеть сорокинскую книгу такой, какой ее задумывал автор, к ней надо было бы прикладывать раскраски, где каждый из многообразных стилевых кусков читатель мог бы затушевать цветными карандашами.

Удобнее всего эту декоративную стратегию наблюдать не в романах, а в более компактных пьесах. Часто их драматическое напряжение создают контрасты языковых пластов, столь же безразличных к содержанию, как красный или желтый цвета на полотнах Малевича. Возьмем, скажем, «Землянку».

Пьеса о военном времени состоит из разговора офицеров и чтения вслух газеты. Обмен ничего не значащими репликами перемежается ничего не значащими заметками. Нонсенс банальности («чай да каша – еда наша») противостоит бессмыслице, вычитанной из фронтового листка: «Фашизм налетел, как смерч, и разрушил эти Пищалки. Гитлер вероломно

напал на нашу миролюбивую Печатку. Он помышляет закабалить нам многомиллионный Соплевиум. Но этому не бывать!»

Индикатором нонсенса служат непонятные слова вроде этих самых «Пищалок и Печаток». Дело не в том, что они непонятны. Дело в том, что все непонятно. Всяческая осмысленность здесь мнимая, ибо слова, как краски на абстрактной картине, – знаки без означающего.

Слова у Сорокина – это не голос, сохраняющий связь с человеком, слова – это буквы, не имеющие к нему отношения. Поэтому, как любит повторять автор, им и не больно.

Столь радикальная критика языка разрушает литературу, превращая ее в вид декоративного ремесла наподобие изготовления ковров или обоев. Сюжету, как орнаменту, тут некуда двигаться – он может только тянуться. Поэтому офицеры из «Землянки» начинают ужин, едва успев его закончить, да и газета, которую они читают вслух, кажется бесконечной. Единственно возможный финал у этой пьесы такой же, как у всех нас: на землянку падает бомба, и от места действия остается воронка.

В книгах Сорокина, однако, смерть – не конец, а начало, причем всему.

Смерть – единственная бесспорная данность, которая не только определяет, но и исчерпывает наш опыт в той его части, что не может вызвать сомнений. Именно неизбежность смерти – отправная точка сорокинской философии, которую лучше бы назвать теологией.

Абстрактный характер его сочинений вовсе не противоречит стоящим за ними духовным импульсам. Как раз наоборот, вспомнив Кандинского и Малевича, мы должны признать, что такое искусство чаще всякого другого провоцирует автора на создание концептуальных опор, то ли выражающих себя в готовом продукте, то ли прячущихся за ним.

В сущности, произведения Сорокина маскируются под реальность лишь для того, чтобы вскрыть ее отсутствие. Но образовавшееся в результате этой операции ничто и есть кредо автора: отрицание становится утверждением, а книга – символом веры.

Что же хочет сказать Сорокин, устраивая дымовую завесу своих опусов?

Продемонстрировав скандальную неспособность языка описать реальность, писатель компрометирует и вторую часть уравнения. Чем является мир, о котором нечего (и нечем) сказать? Мир, единственным несомненным свойством которого является конечность нашего пребывания в нем?

Сорокин не отрицает материальность бытия – он отвергает его ценность. Жизнь, оканчивающаяся смертью, – производственный процесс, лишенный цели: взбесившийся станок, который ничего не производит.

Человек по Сорокину – робот бытия. Поэтому и знаменитые сцены расчленения так напоминают разборку машины. Выход из этого абсурдного положения может лежать только по ту сторону жизни, но он предназначен для души, а не тела. Противоречие между ними Сорокин разрешает традиционным, даже ортодоксальным образом: свет истины может увидеть лишь душа, освобожденная от мерзкой плоти.

Дальше начинается научная фантастика, под которой Сорокин прячет древнюю, идущую от гностиков теологическую систему. В гуще нашего материального мира, сотворенного злым богом-демиургом, посвященные в тайны бытия ищут обратный путь к чистому и бестелесному существованию. Этим занимаются избранные души, познавшие эзотерическую природу Творения (у гностиков их называли пневматиками).

В книге «Сердца четырех» они путем жутких ритуалов пробиваются к соединению с божественным первоначалом, под которым, видимо, следует понимать жидкую мать, принимающую в себя героев. На той же посылке построен роман Сорокина «Лед». Он эксплуатирует форму допотопной советской фантастики с ее непременным атрибутом – Тунгусским метеоритом. На этот раз избранниками становятся носители чистого света, космические пришельцы. Они (обычная сорокинская буквализация метафоры) выколачивают дух из подходящих – арийских – тел, чтобы устроить светопреставление, разрушить ложный материальный мир и воссоединиться с вечным светом. Конечно, в конце романа Сорокин по обыкновению разоблачает свой сюжет, обращая его в пародию. Но тривиализация мифа вовсе не равнозначна его профанации. «Лед» работает, хоть и с перебоями, на той же энергии фанатического отрицания плоти, что и другие книги Сорокина. Иное дело, что, идя навстречу новым поклонникам, писатель тут уже не творит миф, а пересказывает его.

В этом романе Сорокин сказал, что хотел, и миф отлетел.

4

Положение Сорокина в литературном процессе кажется экстремальным, но в первичных импульсах он ни в коем случае не одинок. Напротив, Сорокин разделяет общую интуицию постсоветской культуры, которая утратила оптимистическую веру тех своих предшественников, что, как бухгалтер Берлага из «Золотого теленка» Ильфа и Петрова, путали правду с истиной. Шестидесятники (в трактовке их нынешних критиков) считали,

что истина откроется, когда власть перестанет скрывать правду.

Поколение, которому пришлось изжить эту надежду, категорически отказывает эмпирической реальности либо в подлинности, либо в существовании. Собственно, поэтому отрицание и разоблачение действительности становится ведущей темой постсоветской литературы. За этим стоит угрюмая уверенность в искусственном происхождении реальности: мир – рекламная поделка, которую раскрутили, как глупую песню или ненужный товар. Мы чувствуем себя героями телепередачи, которую сами же и смотрим.

Единственный путь на волю лежит через теологическую фантазию. Поэтому метапроект всей сегодняшней словесности состоит в том, чтобы надеть ненастоящую жизнь на такую метафизическую концепцию, которая позволит отличить видимое от сути. Здесь источник творчества и Пелевина, обдирающего мир до Пустоты, ставшей фамилией персонажа его лучшего романа «Чапаев и Пустота», и Сорокина, отказывающего миру не в существовании, а в благодати. Вдвоем эти Будда и Платон постсоветской культуры детально описывают метафизический пейзаж, который был бы, однако, неполным без Татьяны Толстой.

Правда, самый яркий ее опус на эту тему еще не написан. Мы можем судить о нем лишь по отрывку, вернее – наброску романа «Архангел». (Он напечатан в 1999 году в четвертом и последнем номере очень неплохого, но недолговечного бостонского журнала «Контрапункт».)

Замысел Толстой на первый взгляд напоминает о лучшем рассказе Синявского «Пхенц»: приключение чуждого духа, вынужденного рядиться в обычную плоть. Но книга Толстой задумана с эпическим размахом – на роман, а не новеллу. Собственно, сама энергия, сам азарт этого намерения и позволяет видеть в наброске прообраз целого, урок на завтра.

Герой будущей книги Толстой – падший ангел. Наказанный за преступление, о котором ему не дано вспомнить, он обречен влачить свои дни, переходя из одной телесной темницы в другую. Это горизонтальное передвижение лишено смысла, ибо оно не приближает ангела к освобождению. Запертый в мясной клетке бессмертный дух мучается смутными – потому что невыразимыми – воспоминаниями о бестелесной жизни в высших сферах.

Чтобы выразить ужас своего героя перед постигшим его несчастьем, Толстая переворачивает тезис, обычно примиряющий человека с его долей. Считается, что мы можем судить о величии Творца по его творению. Толстая идет от противного: именно убожество земной жизни свидетельствует о неземном блаженстве. Изображая хождение по мукам своего ангела, Толстая живописует

мытарства воплощенной души: «Колесо перемен вертелось, волоча его, намотанного на обод, по грязи и нищете окраины мира».

Понятно, что для того, кто был на небе, вся земля – его окраина. И это значит, что горизонтальное перемещение, будь то прогресс, история или эволюция, есть хаотическое движение, расползание без цели, расширение без подъема.

Такая безысходность – расплата за грехопадение. Трактуя первородный грех, Толстая не останавливается на преступлении, только – на наказании. Оно состоит еще и в том, что надежду на избавление (то есть на развоплощение) бередят разбросанные в пространстве и времени намеки, проблески чистого духа, соблазняющие тонкую душу и не дающую ей успокоиться в тучном теле. Ловить эти знаки, читать их и путать – назначение людей на Земле, в каждого из которых может вселиться архангел.

Из этого теологического опыта можно сделать общий вывод, столь же актуальный для новой русской словесности, сколь и для вечности.

Страдание неизбежно, ибо мы хотим больше, чем нам может дать мир. Таинственная неизбывность этого лишнего желания мешает примириться с пожизненным, но не вечным заключением. Вытерпеть его позволяет только мечта об освобождении, возможном лишь по ту сторону реального. Эта мечта – наш рок, придающий жизни смысл и делающий ее невыносимой.

Саша Соколов: горизонт свободы

Сашу Соколова интересовали только те лишние люди, из которых получались писатели. В исповедальной лекции «Портрет русского художника в Америке» он говорит: «В новой российской словесности не существует лишних людей. Они рассеялись, словно дым их дуэлей, со всеми своими проблемами. Зато возникла проблема лишних писателей… Лишние писатели России – это те самые, что выбирают свободу – в речи и на письме – и, продолжая вековую традицию, уходят в прекрасное далеко и долго».

Этот вечный мотив ухода Соколов трактует очень по-своему. Его герой бежит не от, а к, не от рабства, а к свободе. И Соколову, в отличие от его современников, удалось написать о свободе больше, чем о рабстве. «Свобода, – не устает повторять он, – есть мера всякого человека».

В начале восьмидесятых, выступая на конференции, посвященной правам человека, в атлантском университете Эмори, Соколов сказал: «Я взял эпиграфом к “Школе для дураков” одиннадцать русских глаголов, составляющих исключение из до сих пор не известного мне правила. Гнать – держать – бежать – обидеть – слышать – видеть – и зависеть – и терпеть – и опять смотреть – вертеть. За прошедшие после написания “Школы для дураков” десять лет мой взгляд на российскую ситуацию еще более помрачнел… И все-таки надежда еще трепещет, покуда хотя бы в романах у нас встречаются люди вроде Павла Норвегова, учителя географии из школы для дураков… человека бесстрашия и неограниченной внутренней раскрепощенности».

Свобода у Соколова, как горизонт: далека, заманчива, недостижима, но только по пути к ней совершаются открытия. Например, появляется проза, которой после Набокова в русской словесности не было. Это – проза подробностей, которую тот же Набоков противопоставлял самонадеянному российскому универсализму. Раздраженный попыткой свести мир к единому знаменателю, Набоков издевался над теми, кто ищет вечный и всеобщий закон бытия. В знаменитой четвертой главе «Дара» он писал: «Чернышевский не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве общих понятий».

Мир без подробностей, упрощенная, обобщенная вселенная, в которой живет человек вообще, был для Набокова неприемлем: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть

ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало».

В прозе самого Набокова «коня» приводила в движение единичная, неповторимая личность. Отразившаяся в ней реальность всякий раз представала в новом, неожиданном, оригинальном ракурсе, запечатлеть который и призвана настоящая литература. Поскольку разными всех нас делает память, то следить за источником творчества у Набокова приставлена Мнемозина, которую греки звали матерью муз. Пафос памяти с ее бесконечным нанизыванием деталей и нюансов демонстрирует уникальность авторского «я», доказывает, что нет мира вообще и нет человека вообще, а есть он – автор, щедро делящийся с читателями наблюдениями своего беспредельно острого глаза. Вместо мира без подробностей Набоков воспевал мир, состоящий из одних подробностей, причем лишь таких, которые известны одному автору.

«Школа для дураков» стала первой русской книгой, вернувшей набоковское понимание литературы в отечественные пределы. Проза Соколова нова, но содержание его романа вопиюще традиционно. Вот как его пересказывает сам автор: «Эта книга об утонченном и странном мальчике, страдающем раздвоением личности… который не может примириться с окружающей действительностью. Анархист по натуре, он протестует против всего и в конце концов заключает, что на свете нет ничего-ничего-ничего, кроме ветра».

Бунт соколовского героя, классический мотив романа взросления, разворачивается в школе для дураков, ставшей символом общего, универсального, застывшего в законченных образах мира. Против такой школы и против такого мира восстает герой. Мечтая о свободе, он пытается сбежать – на природу, на дачу, в «страну вечных каникул», вырваться не только из школы, но и из самой истории, которая тащит его не туда, куда ему надо, а туда, куда надо всем.

Память – единственное оружие героя против притязаний общества с его безличным ходом исторического процесса. Перенестись в предельно индивидуализированное пространство памяти – значит отделаться от общего, избавиться от гнета обобщения, вырваться из школы для дураков на свободу, даже если это свобода осознавать безвыходность своего положения.

Каждый новый виток культурной спирали начинается с таких книг: взросление героя – обычная метафора для истории общества. Как правило, в такой ситуации оказывается герой-подросток. Целая компания их – от подростка Достоевского до мальчишек Аксенова – бродит по русской литературе. Переходный возраст – естественная аналогия для межвременья,

которое связано с ощущением неукорененности в бытии. Подросток – существо незавершенное, еще не запертое в традиционные жизненные формы, – вступает в противоречие с внешним миром. В этом смысле герой Соколова – наиболее последовательный и бескомпромиссный диссидент нашей литературы.

Предваряя первое советское издание «Школы для дураков», Андрей Битов писал: «Опыт молодого человека элементарен, потому что состоит из элементов бытия. Самое сокровенное – всем известно… “Школа для дураков – это эталон, энциклопедия первого опыта».

В первом и лучшем романе Соколов описал начало начал – инициацию героя, приобщение его к миру взрослых, мучительный процесс открытия первооснов жизни – любви и смерти.

Сложность прозы Соколова определяется тем, что условием освобождения его героя стало преодоление языка и времени, в которых коренится всякая неволя. «Школа для дураков» построена из времени и языка, и, чтобы обрести свободу, Соколову необходимо избавиться от того, без чего невозможна литература. Чтобы сделать свою книгу возможной, он придумал особый язык и особое время.

Начнем с языка, ибо в нем уже все есть, в том числе и время. Соколов исповедует своего рода лингвистический пантеизм – он одушевляет язык, наделяя его способностью к росту. Взламывая сросшиеся конструкции, Соколов раздает самостоятельные значения каждой части слова. Как заклинатель духов, он не строит образы, а вызывает их из корней и приставок. Расчленив невзрачное слово «иссякнуть», он обнаружил в нем способный плодоносить обрубок – «сяку». И вот из этих звучащих по-японски слогов на страницы книги явились обратившиеся в японцев путейцы Муромацу и Цунео-сани, а там и целая гравюра с заснеженным пейзажем в стиле Хокусая: «В среднем снежный покров – семь-восемь сяку, а при сильных снегопадах более одного дзе».

Язык для Соколова – экспериментальная делянка, на которой он выращивает образы, сад, в котором он срывает цветы для икебаны, не стесняясь, как и сами изобретатели этого искусства, подчинять их естественную форму собственным художественным задачам. Эти диковинные цветы, напоминающие о лексической флоре из «Вальпургиевой ночи» Венедикта Ерофеева, пробиваются сквозь утоптанную землю языка на глазах читателя: «почта – почва – почтамт – почтимте – почтите – почуля».

Оживляя язык, наделяя смыслом служебные фонетические и грамматические формы, Соколов преодолевает окостенение его

конструкций: язык обретает самостоятельное существование. «Что выражено» и «чем выражено» органически сливаются воедино.

Иллюстрацией этого процесса служит одна из центральных метафор книги – мел. В пространном отступлении Соколов создает картину-прообраз своего произведения: «Все здесь, на станции и в поселке, было построено на этом мягком белом камне: люди работали в меловых карьерах и шахтах, получали меловые, перепачканные мелом рубли, из мела строили дома, улицы, устраивали меловые побелки, в школах детей учили писать мелом…»

Когда мелом пишут долго, он стирается без остатка. То, чем мы пишем, становится тем, что мы написали: орудие письма превращается в его результат, средство оборачивается целью. Материя трансформируется в дух самым прямым, самым грубым, самым наглядным образом. Соколов определил пафос словесности одной фразой: литература – это самоуничтожение. Меловая книга Соколова – результат самоуничтожения языка, полностью воплотившегося в текст. Растворившийся в книге язык больше не угрожает ей рабством – причинно-следственным пленом.

Дело в том, что обычно сам язык разворачивает текст в линейное повествование. Если в начале было слово, то вслед за ним должно появиться другое, вызванное не только волей автора, но и грамматической необходимостью. Слева направо, сверху вниз, от первой страницы до последней – сама техника письма диктует автору последовательность, жесткую схему изложения, в которой, казалось бы, безобидные «раньше» и «позже» перерастают в куда более грозную для свободы автора причинно-следственную связь: после – значит вследствие.

Написанная мелом «Школа для дураков» – особая, одновременная книга. Она напоминает не разворачивающийся в пространстве и времени свиток, а голограммное изображение, где запечатленные объекты живут в сложной, подвижной, зависящей от угла зрения взаимосвязи. Приближаясь или отходя от голограммы, мы заставляем фигуры двигаться, оживать. Зритель здесь оказывается в положении рассказчика «Школы для дураков», который бродит вокруг своей книги, останавливаясь там, где ему заблагорассудится.

Располагая все события в плане одновременности, герой Соколова обретает власть над временем. С гордостью он постулирует принципы своей свободы: «…можно ли быть инженером и школьником вместе? Может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать, как хочу, и являться кем угодно,

вместе и порознь».

Объясняя устройство своей вселенной, герой описывает календарь жизни как «листочек бумаги со множеством точек», где каждая означает один день. Эти дни-точки хронологически не соотнесены между собой. Они существуют в безвременном хаосе до тех пор, пока автор не оживит их в памяти – любой из них. Только описанный, день обретает жизнь. Произвольно распоряжаясь временем, герой компенсирует свою замкнутость в пространстве: меняет свободу передвижения на свободу передвижения по времени.

Мир «Школы для дураков» надежно – и безнадежно – ограничен: он весь помещается внутри кольцевой, а значит, никуда не ведущей железной дороги. Бегство вовне невозможно. Пространство вокруг героя свернулось. Дорога – это путь к свободе, вечный источник неожиданностей, встреч, авантюрных случайностей. Однако у Соколова дорога превратилась в непреодолимую границу. Упершись в нее, автор меняет пространство на время.

Образ времени в «Школе для дураков» явлен в сугубо материальной метафоре: «Маятник, режущий темноту на равные тихо-темные куски, на пятьсот, на пять тысяч, на пятьдесят, по числу учащихся и учителей: тебе, мне, тебе, мне».

Всем здесь достается по куску времени, у каждого оно свое, личное. Время это ощутимо, весомо, зримо, надежно, всегда с собой, под рукой, перед глазами. Оно расположено в пространстве памяти. Герой Соколова живет в картинах, которые он прокручивает на экране сознания. Одиночество, замкнутость в коконе своего времени приводят к раздвоению личности. Вся книга Соколова – монолог, который от тоски по понимающему слушателю превратился в диалог героя с самим собой.

Герой Соколова – максимально изолированная личность. Бегство наружу возможно для него только в слиянии с прекрасной безличной природой. Попасть туда ему мешает генератор несвободы, встроенный в его сознание. Школа для дураков – охранное отделение цивилизации, привольно расположившееся в нашей душе. Поэтому и бегство отсюда невозможно – от себя не убежишь.

Источник трагедии у Соколова – в противоречии между органическим миром свободы и социальным миром необходимости. Ни в том, ни в другом нет места для героя книги. Он обречен на мучительность раздвоенного существования, боль от которого смягчает воспоминание о брезжащей на горизонте свободе.

Лев Толстой: «Война и мир» в XXI веке

– «Война и мир»? Я не читаю толстых книг, – сказал мне симпатичный американский прозаик, который прекрасно знал Бабеля и Булгакова, но про Толстого только слышал. (Впрочем, о нем в Америке слышали все. Прочесть «Войну и мир» считается здесь подвигом усидчивости. Президент Буш-старший хвастался избирателям, что справился с романом в семнадцать лет, воспитывая волю.)

– Но это, – бросился я выручать Толстого, – вовсе не длинная книга.

И тут же осекся, ибо только что провел почти месяц, перечитывая четыре тома эпопеи. Правда была на моей стороне, но в застольном разговоре мне не удалось переубедить собеседника. Никто не скажет, что Толстой писал коротко, но его трудно назвать многословным. Читать «Войну и мир» – как ездить в отпуск: жалко, когда кончается.

С Достоевским – по-другому. Его нельзя читать медленно. Однажды меня угораздило открыть «Карамазовых», и три дня я не мог делать ничего другого. Роман, словно грипп, не отпускал, пока не кончился, и, только выздоровев, вспоминаешь (не без раздражения), как было.

Толстой никого не торопит. Действие у него накатывает волнами, но читатель их не замечает. Он держится на них, как щепка в открытом море. В «Войне и мире» не происходит ничего неожиданного. Здесь все случайно, но закономерно. У Достоевского одна кульминация переходит в другую, еще более сильную. У Толстого ни мы, ни герои не замечаем, как оказались в гуще событий. Они нарастают сами собой, по собственной внутренней логике, хотя Толстой и отказывает им в ней. Размеренный ритм скрадывает истинный размер эпопеи. Хотя сюжет юлит и вихрится, текст течет плавно.

Лучшие писатели XX века (скажем, Набоков) строят книгу из фраз, обладающих самодостаточностью и завершенностью. Любуясь собой, предложения выходят на страницу по очереди, как в концерте, и это делает необходимым антракт после выступления каждого солиста. Мы следим за виртуозом, затаив дыхание, что вынуждает перевести дух. Читатель «Войны и мира» дышит размеренно. Поэтому Толстого легко читать и трудно цитировать. Он тщательно избегает остроумных находок, что составляли гордость более поздних авторов. Толстой пренебрегал

их «лавкой метафор», ибо лучшие из них сворачивают повествование, становясь анекдотом. Метафоры «Войны и мира» наоборот разворачиваются в неспешные притчи, вроде знаменитого дуба, дважды встреченного Болконским, или оставленной Москвы, напоминающей улей с мертвой маткой.

Такие по-эпически подробные и неспешные сравнения не останавливают рассказ, а являются им, тогда как афоризм, каламбур, сентенция, блестящая метафора перегораживают поток речи. Не требуя продолжения, они с трудом соединяются друг с другом. Не зря Набоков превозносил Флобера именно за плавность перехода от фразы к фразе. Но у Толстого непрерывность речи, как вдох и выдох, органична, естественна. В жертву ей он сознательно приносит авторскую изобретательность. Об остроте ее свидетельствуют упрятанные в тексте находки. Вот, например, предложение, которое полюбил бы Довлатов: «Первый акт кончился, в партере все встали, *перепутались* и стали ходить и выходить». А вот, фраза, которой бы гордился Бабель: изнемогающие от жажды солдаты «бросались к колодцу, дрались за воду и выпивали ее *до грязи* ». Слова, которые, конечно, не автор выделил курсивом, обладают таким потенциалом наглядности, что разрывают фразу, обесценивая соседей. Однако таким образом сделанной прозы не может быть много. Тот же Бабель знал об этом лучше многих. Я, говорил он, могу описать два часа из жизни человека, Толстой – двадцать четыре.

Толстой, впрочем, к этому не стремился. «Война и мир» только кажется тотальным романом – книгой обо всем. На самом деле ощущение полноты, даже исчерпанности жизни достигается не перечислением, а углублением. Толстой, как в кино, постоянно меняет планы. Панорамная «съемка» дает раму событию, но показано оно всегда изнутри – крупным планом. В «Войне и мире», как в китайской картине, нет постоянной точки зрения, которую предусматривает западная перспектива. Читатель – не зритель в театре, а путник на тропе, тщательно проложенной автором. Бредя по ней, мы видим только то, на что нам указывает автор. С телеграфной беглостью излагая общий ход событий, он останавливается на перекрестках, которые меняют его героев. Жизнь у Толстого проявляет себя в душевной метаморфозе. То, что не движется, недоступно наблюдению, а значит, выпадает из поля зрения.

Идя за Толстым, Джойс, который был не только его современником, но и самым внимательным читателем, дополнил русского классика, дав фотографический отпечаток сознания во всей полноте, с хаотическими изгибами мысли, откровенно бесполезной сюжету. Интересным такой опыт делает то, что за

героя у Джойса говорит культура, ее историческая память. «Улисс» – итог мировой литературы, вспоминающей все свое прошлое. Толстой же пишет так, будто до него не писали вовсе.

Если роман XX века – часто наполовину коллаж, наполовину критика, то «Война и мир» поражает полным отсутствием литературных реминисценций. Литература бесит Толстого не меньше, чем любое другое искусство. В массовой сцене, изображающей патриотическую эйфорию в Дворянском собрании, глупее всех писатель, говорящий, что «ад следует отражать адом». Стихи всегда появляются в книге знаком фальши. Они вызывают раздражение и у автора, и, обычно, у героев. В Английском клубе, где чествуют Багратиона, читающего оду поэта, к удовольствию собравшихся, прерывает обед.

Не лучше обходится Толстой и с прозой. Его Наташа не любит писать письма, потому что уверена в беспомощности письменности. Пьер, правда, ведет дневник, но пользуется в нем таким безжизненно-архаическим слогом, что, лишь читая эти отрывки, мы вспоминаем: «Война и мир» – исторический роман, рассказывающий о людях, живших за полвека до автора. Самый пишущий герой в книге – Андрей Болконский, но и он глубоко уверен, что «нельзя выразить всего, что думаешь». Между тем именно в этом цель самого Толстого, ищущего язык самой жизни, обходящейся без посредников. Игнорируя вторичность слов, лишая их памяти, он делает язык никаким. Всякое украшение помешало бы избавиться от литературы. В сущности, это антипроза. Она призвана не рассказать историю, а прожить ее в каждом герое. Раскрывая их мысли, Толстой позволяет нам понять всякую ситуацию дважды – снаружи и изнутри.

Достоевскому такое казалось фантастикой. Потому он и назвал «Кроткую» фантастическим рассказом, что писатель в ней обрел сверхъестественную способность знать, что творится в голове и сердце его героев. Толстой представляет нам это чудо как нечто нормальное, обычное. Именно естественность рассказа маскируют постоянные переходы от внутреннего к внешнему. Рентгеновское письмо делает героев прозрачными, а мы даже не замечаем, какими диковинными должны быть люди, изображенные поистине целиком – портрет, включающий скелет модели.

«Война и мир» требует осмысленного выбора. К чтению готовишься как к встрече с друзьями, причем не своими, а родительскими. Когда-то они были взрослыми, но теперь это уже безразлично – все ровесники. Они больше не раздражают тебя превосходством. Тем более что ты и помнишь их другими. Процесс перечитывания обязательно включает в себя двойное

восприятие. За каждым героем стоит его призрак из твоего прошлого, воспоминание о первой встрече – сердечной, неприятной, скучной.

Еще не открыв книгу, я перебирал в памяти ее обитателей. Андрей Болконский представлялся мне Онегиным в мундире, Пьер напоминал то Портоса, то Обломова, Кутузов представлялся выходцем из крыловской басни, Платона Каратаева я побаивался, как сумасшедшего родственника, но еще больше пугал персонаж, которого зовут «от автора». В книге он занимает так много места, что к концу почти выдавливает остальных.

Если у Пушкина отступления влюбляют читателя в автора, то у Толстого, скорее, ссорят их. Тут так много полемики, что поневоле вспоминаешь Шекспира: «Нужна ли истине столь ярая защита?» Когда Толстой хочет объяснить «своими словами» то, что уже сказано в романе, он переходит в жанр «букваря мироздания»: «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе и вместе с тем составляющий только атом недоступного человеку по огромности целого, так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общего».

Подобным образом Толстой выстраивает цепочку непобедимых, как в арифметике, умозаключений, но согласиться с ним все равно не получается. Мне, например, мешают свежие газеты. Толстой, как известно, отрицал роль случая в истории: все происходящее подчинено закономерности, природу которой нам не дано знать. С одной стороны, это величественная в своем смирении мудрость агностика, с другой – не лезет ни в какие ворота. У войны в Ираке есть мириады причин, которые сделали ее неизбежной. Но корень этих грозных событий можно найти не на Ближнем Востоке, а во Флориде, где сомнительный дизайн избирательного бюллетеня привел к тому, что президентом Америки стал не Гор, вряд ли бы начавший войну, а Буш-младший, решившийся на это. Чем такое лучше насморка Наполеона, помешавшего ему на Бородинском поле?

Однако та же философия истории кажется бесспорной, когда она растворяется в делах и мыслях героев. Убедительной ее делает противоречивая жизненность описанного. Философия ведь никогда не бывает окончательной. Последнее слово всегда принадлежит жизни и смерти, иначе – войне и миру.

Батальные страницы Толстого – плод того же парадокса, что и весь роман. О нем нам напоминает поумневший к концу книги Николай Ростов, который «имел настолько опытности, что знал, как все происходит на войне совсем не так, как мы можем воображать и рассказывать».

В наполеоновскую эпоху, пишет Лотман, война была еще и зрелищем. Поэтому далеко не каждое поле могло стать полем боя. «Наиболее подходящим считался гигантский естественный амфитеатр. Располагающиеся на его высотах главнокомандующие оказывались в положении и режиссеров, и зрителей». В поисках подходящего пространства войны русская армия и откатилась до Бородина. Однако, пишет уже Толстой, все это было бессмысленным хотя бы потому, что с началом стрельбы сцену заполняли клубы дыма: «Изредка Наполеон останавливался, прислушивался к выстрелам и вглядывался в поле сражения. Не только с того места внизу, где он стоял, не только с кургана, на котором стояли некоторые его генералы, но и с самих флешей… нельзя было понять того, что делалось…»

Бессильные следить за действием, участники способны восстановить ход боя только по окончании сражения, и описание их, естественно, будет зависеть от того, кому оно принадлежит. (Поэтому до сих пор идут споры о том, кто победил при Бородине.) Казалось бы, сегодня, когда спутник из космоса может сфотографировать номер машины, мы могли бы знать, как происходит сражение на самом деле. Но никакая технология не способна изменить неописуемый характер войны. Говоря об этом, Бодрийяр саркастически утверждал, что война в Персидском заливе, которой он посвятил особую книгу, велась на телевизионных экранах. Даже американские летчики, сами участвовавшие в налетах, рассказывали не о своем непосредственном опыте, а о том, что они потом увидели в новостях Си-эн-эн.

Войну нельзя рассказать, но Толстой-то это делает! Чтобы лучше понять как, я прочел о 1812 годе в энциклопедии – в добротном старинном «Брокгаузе». Начинается статья эпически: «Причины Отечественной войны заключались во властолюбии Наполеона, который стремился к владычеству над миром». Но дальше следует маловнятное описание маневров, где войну заменяют географические названия и имена полководцев: «Удино, оставленный против Дриссы, переправился через Двину у Полоцка и двинулся к Себежу, куда должен был идти и Макдональд, с целью отрезать Витгенштейна от Пскова…» Читая такое абзац за абзацем, начинаешь представлять войну поединком нескольких вельмож, мечущихся по карте России.

Толстой перевернул батальный жанр, убрав из войны начальство. Радикализм этой революции таков, что мы предпочитаем замалчивать ее последствия. Оставшаяся без иерархии жизнь обречена на бессвязность. Дело ведь в том, что, вычеркнув генерала из истории, мы остаемся без нее. Генерал –

средоточие державной воли, меняющий рисунок событий, ставших нашим прошлым. Без генералов не только история – жизнь оказывается добычей хаоса. Если целенаправленные усилия тех, кто распоряжается миллионами, не приводят к обещанному результату, то что говорить о тех, кто обделен властью? Война – высшая форма организации общества уже потому, что сражение делает возможным только доведенная до смертельного предела дисциплина.

Подчеркивая этот факт, Толстой изображает войну как частный, хоть и утрированный, случай всей нашей цивилизации с ее системой, наукой и разумом. Покушаясь на фундаментальные основы всякой искусственно организованной жизни, он настаивает на своем. Раз войной нельзя управлять, генералы бесполезны и даже вредны, если они не исповедуют единственную здравую на поле боя философию – недеяние.

Всякий поступок, как показывает Толстой, чреват непредвиденными последствиями. Чем больше власть того, кто приводит в движение причинно-следственный механизм, тем больший разброс между ожидаемым и действительным. (Бессмертные слова Черномырдина: «Хотели, как лучше, а получилось как всегда».) Беда не в дефиците информации, как можно подумать, вспомнив бедность коммуникаций в наполеоновскую эпоху, а, по словам современных ученых, в самой природе знания. Увеличивая количество данных, мы только сужаем горизонт предсказуемости.

Поэтому Толстой так остро современен в критике плохих генералов. Но он же глубоко архаичен в изображении генералов хороших. Андрей Болконский, преодолев искушения батальной псевдонауки, приходит к выводу, который, бесспорно, разделяет автор: «лучшие генералы – глупые или рассеянные люди».
Таков в «Войне и мире» Багратион и, конечно, Кутузов, которому Толстой приписал высшую – отрицательную – форму познания: «Кутузов презирал ум и знания и даже патриотическое чувство… он знал что-то другое, что должно было решить дело, – что-то другое, не зависимое от ума и знания».

Неудивительно, что это «что-то» часто искали на Востоке. Для первых западных читателей Толстой был пришельцем с «духовного Востока», где русский писатель так охотно искал единомышленников. В подготовленном Толстым для крестьян переводе Лао-цзы можно найти такие слова: «Немногие в мире постигают учение без речей и выгоду недеяния». Только потому, что Кутузов относился к этим «немногим», он, уверяет Толстой, и победил Наполеона.

Единоборство двух полководцев в романе напоминает мне

фильм Куросавы «Кагемуша». В нем рассказывается история бродяги, которого взяли играть роль двойника князя. Его задача состоит в том, чтобы просто сидеть на холме возле поля боя. Главное – хранить неподвижность – и в случае победы, и в случае поражения. Война вокруг него идет своим, необъяснимым, как и у Толстого, чередом. Кагемуша должен в нее не вмешиваться. Солдаты способны драться, лишь зная, что их защищает живой оплот бездействия. Он, как гора, ничего не делает, но его присутствие все меняет. Сражение, в котором Кагемуша участвует не участвуя, дает ему такой опыт недеяния, который не может его не изменить. К концу фильма жалкий попрошайка становится героем, чью личину ему довелось надеть.

Бородинская битва у Толстого – поединок, который должен определить, кто из двух полководцев лучше исполняет роль Кагемуши. Наполеон искренне считает, что он ведет сражение, Кутузов притворяется, что это делает: «Долголетним военным опытом и старческим умом он знал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся со смертью, нельзя одному человеку…»

Толстой здесь, в сущности, повторяет свою лучшую батальную сцену – Шенграбенское сражение. Именно в нем наблюдавшему за Багратионом Болконскому открылась суть власти: «Князь Андрей… к удивлению замечал, что приказаний никаких отдаваемо не было, а что князь Багратион только старался делать вид, что все, что делалось по необходимости, случайности… что все это делалось хоть не по его приказанию, но согласно с его намерениями. Благодаря такту, который выказывал Багратион, князь Андрей замечал, что, несмотря на случайность событий и независимость их от воли начальника, присутствие его сделало чрезвычайно много».

На Бородинском поле Толстой вводит новый фактор. Противореча себе, что и делает его философию убедительной, а роман возможным, он приписывает Кутузову смутное, но решающее руководство боевым духом своих войск. Участь сражения определяет, пишет Толстой, «неуловимая сила, называемая духом войск, и Кутузов следил за этою силой и руководил ею». В чем, собственно, заключалось это руководство, в романе не показано, но об этом можно догадаться, вникнув в авторскую концепцию свободы.

Знаменитый фатализм Толстого не столь всеобъемлющ, как требует его историческая доктрина. Герои «Войны и мира» наделены свободой в обратной пропорции к власти, которой они располагают. Меньше всего волен в поступках тот, кто возглавляет государственную пирамиду. «Царь, – декларирует Толстой, – есть раб истории». Но чем ниже опускаются

толстовские герои, тем больше их возможность выбора. Самые свободные люди в романе – самые бесправные, те, кто ведет рукопашный бой: «Они не боялись взыскания… потому, что в сражении дело касается самого дорогого для человека – собственной жизни… Как только эти люди выходили из того пространства, по которому летали ядра и пули, так их тотчас же стоявшие сзади начальники формировали, подчиняли дисциплине и под влиянием этой дисциплины вводили опять в область огня, в котором они опять (под влиянием страха смерти) теряли дисциплину и метались по случайному настроению толпы».

Это «случайное настроение» оказывается у Толстого движущей силой истории. Року противостоит свобода, которой награждает человека близость смерти. И это значит, что Россия выиграла Отечественную войну потому, что отпустила вожжи.

Школьные споры о том, что в романе Толстого интересней – война или мир, отнюдь не лишены смысла. Выбрав одно из двух, мы решим, что в чем отражается: война в мире или мир в войне.

Ответ зависит от произвольно выбранной точки зрения, ибо Толстой строго следит за паритетом. Особое устройство романа уравнивает сугубо частную жизнь с грандиозными историческими катаклизмами. Поэтому нельзя сказать, что это роман об Отечественной войне. Конечно, она вмешивается в судьбы героев, но не определяет их. События мира и войны развиваются на параллельных путях. Даже когда они перекрещиваются, один и тот же эпизод приобретает разное, часто противоположное значение. Так, комета, предвещающая Европе гибельную войну, для Пьера символизирует рождение его любви к Наташе. Встреча с раненым Болконским Наташе бесконечно важней пожара Москвы. Исход Аустерлицкого сражения безразличен героям. В их судьбе победа бы ничего не изменила. (Поэтому подвиг князя Андрея напрасен.)

Такую автономность двух сюжетных линий Толстой обеспечивает тем, что ведет описание мирной жизни с той же интенсивностью, что и военной. В романе своя иерархия ценностей, отрицающая общепринятую. Скажем, накал страстей на охоте тот же, что и в бою. Эту сцену можно даже представить автопародией Толстого на его же батальные страницы. Начиная с диспозиции собранных сил («Всех гончих выведено было пятьдесят четыре собаки, под которыми выехало доезжачими и выжлятниками шесть человек…»), автор постепенно сужает рамку, наводя фокус на поединок Николая Ростова с волком, одновременно перенося действие с внешнего хода событий на внутренний – психологический – план. Точно так же (и с тем же

героем) построен Шенграбенский эпизод.

Но если считать главным в романе мир, то война становится не центральным событием, а кардинальным испытанием героев в процессе их подлинного взросления – преображения. 1812 год всех сделал другими. Пьер открыл истину, Наташа – смысл любви, Болконский обрел достойную смерть, Николай Ростов и княжна Мэри нашли друг друга. Для всех война оказалась катализатором метаморфозы. Разоблачая иллюзии, она становится источником нравственной трансформации.

Говорят, что любимые герои Толстого рождаются дважды. Крещение огнем и мечом всем пошло на пользу, даже, вспомним Скалозуба, сожженной Москве. Победоносный импульс поднимает ее из пепла так стремительно и задорно, что и мародерство вернувшихся жителей способствует ее возрождению: «Грабеж русских, с которого началось занятие русскими столицы, чем дальше он продолжался, чем больше было в нем участников, тем быстрее восстанавливал богатство Москвы и правильную жизнь города». (Этот позитивный грабеж чем-то напоминает послеперестроечную Россию.)

Мир у Толстого похож на войну еще и тем, что действие постоянно требует введения на поле боя новых сил. В своем романном хозяйстве Толстой сочетает интенсивный метод с экстенсивным. Про него, как про старого Ростова, можно сказать: «Граф любил новые лица». В романе их четыре тысячи! Столь густое население эпопеи объясняется тем, что оно служит топливом сюжету. Толстой следит за героем до тех пор, пока действие не достигает апогея. После этого автор передает эстафету другому. Каждый новый эпизод вводится новым персонажем. События не нанизываются на центральную тему, а разворачиваются веером. Такая расточительная композиция требует огромных людских ресурсов. Гений Толстого в том, что его резервы кажутся неиссякаемыми, а роман – бесконечным. В принципе, ничто не мешает продолжить «Войну и мир» за отведенные книге хронологические рамки. 1812 год отнюдь не исчерпал ее повествовательной энергии. Поэтому, когда Толстой решил все-таки сложить веер, он закрылся с трудом – как поломанный.

В классическом романе у автора были два способа расправиться с героями – либо женить, либо убить. Можно еще, конечно, просто забыть про них. Толстой действительно оставляет нас в неведении о судьбе уже ненужных ему персонажей. (Что, например, стало с Долоховым?) Когда этого сделать никак нельзя, Толстой жестоко расправляется с тем, кто мешает развязке. Так случилось с Элен. Ее странная смерть

слишком удобна, чтобы не быть насильственной. Толстой убил первую жену Пьера только для того, чтобы она не мешала Безухову обзавестись второй. Также удобна автору – и истории – скорая смерть Кутузова, которая случилась, как только он сыграл свою роль в войне и романной философии.

Другое дело – Андрей Болконский. Он умирает долго – четыре тома. С первого знакомства мы различаем тень обреченности на его прекрасном лице. Самый благородный «лишний человек» русской классики, он меньше других героев поддается педагогической атаке автора. На какое бы место ни поставил его Толстой – офицера, помещика, реформиста или влюбленного, князь Андрей проявляет мужество, деловитость, ум и глубину чувств. Он все может, но ничего не хочет.

Пожалуй, у Болконского было будущее – стать исповедником, духовным наставником, старцем, вроде бывшего офицера Зосимы в «Карамазовых», но Толстой предчувствовал, что это место ему понадобится для себя. Так или иначе, князь Андрей не годился для эпилога, поэтому ему и пришлось умереть. За это Толстой наградил его самой многозначительной кончиной. Умирая, Болконский обрел просветление, последнюю мудрость, о которой мы догадываемся лишь по намекам, которыми он смог поделиться с живыми.

Со свадьбами в романе тоже обстоит по-разному. Не захотев бросить любимых героев под венцом, Толстой слишком надолго оставил их на произвол судьбы. В эпилоге все они выглядят неузнаваемыми, и мы не знаем, что их такими сделало. Похоже, что Мэри с мужем повезло больше. Если Николай Ростов стал образцовым хозяином (только теперь я понял, на кого равнялись председатели колхозов из соцреалистических романов), то Пьеру дома делать нечего. Собственно, поэтому Толстой и дал понять, что у того все еще впереди.

С грустью дочитывая «Войну и мир», я думал о том, что в XXI веке таких романов не будет. Не было их, впрочем, и в XX. Всякий, даже могучий талант, будь то Пастернак или Солженицын, были вынуждены бороться с вызовом Толстого, не обладая его преимуществом – приоритетом. Уникальной первую русскую эпопею делает свойство, которое не поддается анализу, – беспрецедентная жизненность. Поэтому «Война и мир» не может устареть, что бы мы ни думали о ее авторе. Мне кажется, Довлатов выразил распространенное мнение, когда написал, что, при всей любви к Толстому, ему иногда хотелось вцепиться графу в бороду. И правда, с Толстым нельзя не спорить – он требует от человека слишком много, а от цивилизации – слишком мало (не вмешиваться). Но любые разумные аргументы бесполезны, когда

читаешь «Войну и мир». Нам не надо верить в то, во что верил Толстой, чтобы считать эту книгу истиной. Как говорил афонский монах Григорий Палама: «Словеса опровергаются словесами, но чем можно опровергнуть жизнь?»

Конан Дойль: закон и порядок

Развиваясь, эмбрион повторяет ходы эволюции. Поэтому всякое детство отчасти викторианское. Впрочем, ребенком я относился к Холмсу прохладно. Мне больше нравился Брэм. С ним хорошо болелось. Могучие фолианты цвета горького шоколада давили на грудь, стесняя восторгом дыхание. Траченный латынью текст был скучным, но казался взрослым. Зато он пестрел (как изюм в булочках, носивших злодейское по нынешним временам имя «калорийные») охотничьими рассказами. «С коровой в пасти лев перепрыгивает пятиметровую стену крааля». (О, это заикающееся эстонское «а», экзотический трофей – от щедрот. Так Аврам стал Авраамом.) Но лучше всего были сочные, почти переводные, картинки. Они прикрывались доверчиво льнущей папиросной бумагой.

Холмса я полюбил вместе с Англией, скитаясь по следам собаки Баскервилей в холмах Девоншира. Болота мне там увидеть не довелось – мешал туман, плотный, как девонширские же двойные сливки, любимое лакомство эльфов. Несколько шагов от дороги, и уже все равно, куда идти. Чтобы вернуться к машине, мы придавливали камнями листы непривычно развязной газеты с грудастыми девицами. В сером воздухе они путеводно белели.

В глухом тумане слышен лишь звериный вой, в слепом тумане видна лишь фосфорическая пасть.

Трудно не заблудиться в девонширских пустошах. Особенно – овцам. Ими кормятся одичавшие собаки, небезопасные и для одинокого путника. В этих краях готическая драма превращается в полицейскую с той же естественностью, что и в рассказах Конан Дойля.

Его считали певцом Лондона, но путешествия Холмса покрывают всю Англию. Географические указания так назойливо точны, что ими не пренебречь. Вычерчивая приключенческую карту своей страны, Конан Дойль исподтишка готовил возрождение мифа, устроенное следующим поколением английских писателей. Как в исландских сагах, на страницы Холмса попадают только отмеченные преступлениями окрестности.

Преступление – мнемонический знак эпоса. Цепляясь за них, память становится зрячей. Ей есть что рассказать. Срастаясь с судьбой, география образует историю. Топонимическая поэзия рождает эпическую.

Признание Холмса «Я ничего не читаю, кроме уголовной хроники и объявлений о розыске пропавших родственников»

неплохо подходит для описания «Илиады» и «Одиссеи».

Главное свойство гомеровского мира – фронтальная нагота изображенной жизни. У эпоса нет окраины. В его сплошной действительности все равно важно: и щит, и Ахилл, и прялка. В пронзительном свете эпоса еще нет тени, скрывающей детали. Мир лишен подробностей, ибо только из них он и состоит. Неописанного не существует. Всякая деталь – часть организма, субстанциальная, как сердце.

Гомер не умел отделять частное от общего, Холмс – не хотел. Подробности наделяли его гомеровским – пророческим – зрением: он видел изнанку вещей, знал прошлое и предвидел будущее.

Пристальность Холмса делает его беспристрастным. Ему все равно, что знать, – знание его нечленораздельно, зоркая мудрость безразлична к смыслу. Конан Дойль так и не объяснил, зачем его герой пересчитал ступеньки лестницы на Бейкер-стрит.

Холмс все знает на всякий случай. Как Британская энциклопедия, которую переписывает владелец ссудной кассы Джабез Уилсон из рассказа «Союз рыжих».

Я люблю этот рассказ за красочную избыточность аферы. Убогую затею – подкоп к сейфу – маскирует ярмарочный балаган. Чтобы отвлечь рыжего владельца лавки, расположенной рядом с банком, злоумышленники устраивают цирковой парад: «Флит-стрит была забита рыжеволосым народом, Попс-корт напоминал тележку разносчика апельсинов. Здесь были рыжие всех оттенков – соломы, лимонов, апельсинов, кирпича, ирландского сеттера, желчи, глины».

Расцвечивая унылую лондонскую палитру, Конан Дойль приносит сюжетную логику в жертву эффекту. Длинный ряд вопиюще разнородных предметов – от сеттеров до лимонов – соединен фальшивым условием цвета. Это энциклопедия рыжих Англии! Собранная ради одного абзаца, она поражает бессмысленным размахом. Но так и должно быть, ибо полнота – пафос энциклопедии. В ней заперт дух работящего XIX века, который перечислял окружающее в надежде исчерпать тайны мира.

Просветительская мечта энциклопедии – упорядочить мир, связав его узлом перекрестных ссылок. Ее герой – рантье науки, эрудит-накопитель, каталогизатор, коллекционер, классификатор, одним словом – Паганель. Умеющий отличить пепел сорока табаков, Холмс приходится Паганелю умным братом. Паганель собирает факты, Холмс ими пользуется.

В сущности, Конан Дойль – изобретатель компьютера. Человек, по Холмсу, – склад знаний. Его мозг – чердак, чью

ограниченную природой площадь нужно использовать с максимальной эффективностью. Повышая ее, Конан Дойль с простодушием IBM увеличивает объем памяти: чем умней персонаж, тем больше череп.

Мистер Уилсон – черновик Холмса. Он собирает знания, не умея их употребить. Холмсу информация служит, Уилсон сам служит информации. Он – раб энциклопедии, не смеющий от нее оторваться. Бесцельность навязанной ему эрудиции подчеркнута ее ложной системностью. Строя свою утопию, энциклопедия набрасывает на вселенную случайную узду алфавита. Поэтому, переписывая первый том Британской энциклопедии, Уилсон «приобрел глубокие познания о предметах, начинающихся на букву “А”: аббатах, артиллерии, архитектуре, Аттике».

Мне трудно представить автора, которого не соблазнит этот список. Беккет закончил бы им рассказ, у Байрона он стал бы батальным сюжетом: аббаты аттического монастыря отстреливаются от турок. Конан Дойль поступает иначе. Он забывает о несчастных аббатах. Союз рыжих распущен, и выстрелившая деталь валяется на полях пустой гильзой.

Жанров без подсознания не существует. У детективов оно разговорчивей других.

Детектив напоминает сон. Те, кто толкует его по Фрейду, успокаиваются, узнав убийцу. Приверженцам Юнга достается целина жизни – правдивые окраины текста.

Постороннее в детективе наливается уверенной ртутной тяжестью. Это – не наблюдения за жизнью, а ее следы. Как кляксы борща на страницах любимой книги, они – бесспорная улика действительности.

Велик удельный вес случайного на полях детективного сюжета. Самое интересное в детективе происходит за ойкуменой сюжета. Вопрос в том, сколько постороннего способны удержать силовые линии преступления – радиация трупа.

Мы читаем рассказы о Холмсе, выуживая не относящиеся к делу подробности. В них – вся соль, ради извлечения которой мы не устаем перечитывать Конан Дойля.

Обычные детективы, как туалетная бумага, рассчитаны на разовое употребление. Только Холмс не позволяет с собой так обходиться. У Конан Дойля, помимо сюжета, все бесценно, ибо бессознательно. В других книгах эпоха говорит, в этих – проговаривается. У XIX века не было свидетеля лучше Холмса – мы чуем, что за ним стоит время.

Холмс вобрал в себя столько повествовательной энергии, что стал белым карликом цивилизации, ее иероглифом, ее рецептом, формулой. Пытаясь расшифровать эту скоропись, мы следим за

Холмсом с той пристальностью, которой он сам же нас и научил.

Наиболее истовые из его читателей – как новые масоны. Они назначили деталь реликвией, сюжет – ритуалом, чтение – обрядом, экскурсию – паломничеством. Так уже целый век идет игра в Священное писание, соединяющая экзегезу с клубным азартом.

В этой аналогии меньше вызова, чем смысла: Шерлок Холмс – библия позитивизма. Цивилизация, которая ненароком отразилась в сочинениях Конан Дойля, достигла зенита самоуверенного могущества. Ее сила, как всемирное тяготение, велика, привычна и незаметна.

О совершенстве этой социальной машины свидетельствует ее бесперебойность. Здесь все работает так, как нам хотелось бы. Отправленное утром письмо к вечеру находит адресата с той же неизбежностью, с какой следствие настигает причину, Холмс – Мориарти, разгадка – загадку.

Эпоха Холмса – редкий триумф детерминизма, исторический антракт, счастливый эпизод, затерявшийся между романтической случайностью и хаосом абсурда.

Если преступление – перверсия порядка, то оно говорит о последнем не меньше, чем о первом. Читая Конан Дойля, мы подглядываем за жизнью в тот исключительный момент, который кажется нам нормой.

Криминальная проза – куриный бульон словесности.

Детектив – социальный румянец, признак цветущего здоровья. Он кормится следствием, но живет причиной. Он последователен, как сказка о репке. В его жизнерадостной системе координат жертва и преступник скованы каузальной цепью мотива: кому выгодно, тот и виноват.

Если есть злоумышленник, значит, зло умышленно. Что уже не зло, а добро, ибо всякий умысел приближает к Богу и укрывает от пустоты.

В мире, где жертву выбирает случай, детективу делать нечего. Когда преступление – норма, литературе больше удаются абсурдные, а не детективные романы.

Цивилизованный мир – главный, но тайный герой Конан Дойля, о котором он сам не догадывался. Да и мы узнаем о нем только тогда, когда, собрав рассыпанные по тексту приметы, поразимся настойчивости их намека.

Как Ленин, Конан Дойль торопится захватить все, что нас связывает: телеграф, почту, вокзалы, мосты, но прежде всего – железную дорогу: Холмс никогда не отходит далеко от станции, Ватсон не расстается с расписанием.

Возможно, в авторе говорил цеховой интерес. Рассказы о

Холмсе – первая классика вагонной литературы. Они, мерные, как гири, рассчитаны на недолгие пригородные переходы. Единица текста – один перегон. Сочетая стремительность фабулы с уютом повествования, они идеально дополняют меблировку купе.

Детектив – дом на колесах. Лучше всего читать его на ходу.

Всякая дорога потворствует приключениям. Нанизывая на себя авантюры, она выпускает случай на волю. У Конан Дойля, однако, железная дорога не нуждается в оправдании. Она помогает не сюжету, а героям: в купе они набираются сил.

Железная дорога – кровеносная система цивилизации. Делая перемещение бесперебойным, а остановки предсказуемыми, она покоряет пространство и время, укладывая стихию в колею прогресса. Здесь не может случиться ничего непредвиденного. Сюда запрещен вход случаю, ибо он угрожает главной ценности XIX века – размеренности движения.

Железная дорога – перенесенное из истории в географию наглядное пособие по эволюции, страстную любовь к которой Конан Дойль разделял со своим временем.

Холмс – живая цепь умозаключений. Его сила в последовательности рассуждения. Педантично прослеживая путь от мелкой подробности к судьбоносной улике, сыщик подражает природе, превратившей амебу в венец творения. Как Дарвин, Конан Дойль демонстрирует скрытые от непосвященных ходы эволюции. Он устанавливает связь между низшим и высшим – фактом и выводом.

Самому Холмсу важен не результат, а метод: «Всякая жизнь, – пишет он, – это огромная цепь причин и следствий, и природу ее мы можем познать по одному звену».

Знаменитая дедукция – квинтэссенция XIX века, боготворившего постепенность. Секрет его завидного достоинства – в отсутствии квантовых скачков, экзистенциальных разрывов, с которыми уже примирился современный человек, выброшенный из лузы своей биографии.

Автор этой бильярдной метафоры толковал эволюцию не по Дарвину, а по Ламарку. Осваивая поэтику разрыва, Мандельштам мыслил опущенными звеньями. Пафос Конан Дойля – в демонстрации всех ступеней эволюции. Для этого написан «Затерянный мир». В этом викторианском «Парке Юрского периода» Конан Дойль делает естественную историю частью обыкновенной.

Название этой повести напоминает Диснейленд, образы – «Искушение святого Антония», содержание – «Божественную комедию». Спускаясь по эволюционной лестнице, автор приводит нас в доисторическую преисподнюю: «Место было мрачное само

по себе, но, глядя на его обитателей, мне невольно вспомнилась сцена из седьмого круга Дантова “Ада”. Здесь гнездились птеродактили… Вся эта копошащаяся, бьющая крыльями масса ящеров сотрясала воздух криками и распространяла вокруг себя такое страшное зловоние, что у нас тошнота подступала к горлу». Важнее, однако, что в затерянном мире герои находят и истребляют раздражающее науку недостающее звено – получеловека-полуобезьяну.

С помощью нижних ступеней эволюции Конан Дойль удлинил викторианскую цивилизацию. Спиритизм должен был сделать ее вечной. Конан Дойль верил, что избавиться от сверхъестественного можно, лишь превратив его в естественное. Поднимаясь от бездушной молекулы до бесплотной души, он не пропускал ступеней.

Спиритизм – оккультная истерика рационализма; детектив – его разминка.

Лучше других Холмс знает, что загадка – антитеза тайны: она отменяет непознаваемое. Поэтому Холмс не вступает в диалог со сверхъестественным – он отказывается с ним считаться. Холмс – последняя инстанция в споре рационального с необъяснимым.

Страж порядка, Холмс обладает профессией архангела и темпераментом антихриста; его скрытая цель – заменить царство Божье. Тайное призвание Холмса – демистифицировать мир, разоблачив попытки судьбы выдать себя за Высший Промысел. Защищая честь своего разумного века, Холмс разоблачает чудеса, делает невозможное понятным и странное ясным.

Как всем богоборцам, Холмсу мешает случай. Песчинка в часовом механизме вселенной, случай угрожает ее отлаженному ходу. Срывая покров невозмутимости с высокомерного лица цивилизации, случайность выводит мир из себя.

Тут на охоту выходит Холмс. Он кормится неожиданностями, как мангусты кобрами. Отказывая провидению в праве на существование, Холмс признаёт случайность либо ложной, либо слепой. В первом случае она уступает преступному расчету, во втором – математическому.

«Четыре миллиона человек толкутся на площади в несколько квадратных миль. В таком колоссальном человеческом улье возможны любые комбинации событий и фактов» – так начинается построенный на череде совпадений «Голубой карбункул».

В центре рассказа – гуси. Их столько же, сколько букв английского алфавита, – двадцать шесть. Незадачливый преступник спрятал похищенную драгоценность в зоб одной из двух белых птиц с полосатыми хвостами. Опечатка в имени гуся

зачинает сюжет: похититель зарезал не ту птицу. Перепутанные гуси попадают к перепутанным людям – драгоценная птица оказывается у некоего Генри Бейкера. В Лондоне, где «живет несколько тысяч Бейкеров и несколько сот Генри Бейкеров», так же трудно найти нужного Бейкера, как нужную птицу в гусиной стае. В эту призрачную толпу однофамильцев затесались и Холмс с Ватсоном, живущие на Бейкер-стрит. Цепь случайностей завершает трапеза, на которой «опять-таки фигурирует птица: ведь к обеду у нас вальдшнеп».

Череда совпадений помогает Холмсу избавиться от намеков судьбы. «Случай, – добродушно резюмирует он, – столкнул нас со странной и забавной загадкой, и решить ее – сама по себе награда».

Элиот предостерегал толковавших его темные стихи критиков от пагубной привычки придумывать загадки ради радости их отгадывать.

Критики, однако, неисправимы. Сторожа подробность, они заставляют ее выболтать секрет, в том числе неизвестный автору. Распуская ткань повествования на нити, критики превращают героя в подсудимого, чернила – в кровь, исписанную страницу – в чистую. Книга для них – не продукт, а сырье, tabula rasa искусственного мирозданья. Им должно быть понятно то, что другим не видно, и видно то, что другим не понятно.

Выступая в этом качестве, даже презиравший детективы Набоков подражал Холмсу: «Мой курс – своего рода детективное расследование с целью раскрыть тайну литературных структур».

Литература, как и преступление, – частный случай. Она – исключение из правил, потому что учитывает их. (Чего не скажешь о наших буднях.) Художественный замысел равноценен преступному уже потому, что он есть.

Профессиональный читатель – следопыт. С сыщиком его объединяет уверенность в том, что у следов есть автор – писатель или преступник. Мы идем за ним, пока не поймем его, как себя. Повторяя – как нитка за иголкой – его ходы, мы сближаемся с каждым стежком, чтобы, настигнув, обогнать. Предвидя, куда свернет сюжет или убийца, мы заглядываем в будущее. Пределы этой власти ставит лишь невозможность исправить чужие ошибки.

Представляя Холмса, Конан Дойль выдает его за критика: мы знакомимся с ним как с автором статьи «Книга жизни». То, что в ней написано, Лотман, Барт и Эко назвали бы семиотикой повседневности.

Окружающее для Холмса – текст, который он предлагает читать «по ногтям человека, по его рукавам, обуви и сгибу брюк

на коленях, по утолщениям на большом и указательном пальцах, по выражению лица и обшлагам рубашки…»

Прочесть вселенную – старый соблазн. Новым его делает то, что Холмс читает мир не как книгу, а как газету.

Газета – волшебное зеркало детектива. Склеенное из мириад осколков, оно отражает мир с угловатой достоверностью снимков.

Газета – любимица Конан Дойля. Соединяя его с Холмсом и Ватсоном, она предлагает каждому упомянутому свои услуги.

Конан Дойлю газета часто заменяет рассказчика. Излагая обстоятельства преступления, она дает всегда подробную, обычно ясную и неизбежно ложную версию событий. Газета отличается поверхностным взглядом, самоуверенным голосом и нездравым смыслом. Принимая очевидное за действительное, она предлагает вульгарное и единственно правдоподобное объяснение происшедшего.

Газета – шарж на Ватсона. На ее фоне и он блестит. Как слюда.

Холмса газеты окружают как воздух и нужны ему не меньше. Он умеет пользоваться ими с толком: Холмс «достал свой огромный альбом, куда изо дня в день вклеивал вырезанные из лондонских газет объявления о розыске пропавших, о месте встреч и тому подобное.

– Боже мой! – воскликнул он, листая страницы. – Какая разноголосица стонов, криков, нытья! Какой короб необычайных происшествий!»

Оказавшись в тупике, Холмс часто обращается к газете, чтобы найти там разгадку. Печатая ее черным по белому, Конан Дойль открывает секрет своего мастерства: ключ к преступлению у всех на виду и никому не виден. Кроме Холмса, назвавшего своей профессией «видеть то, что другие не замечают».

XIX веку газеты заменяли Интернет – они были средством публичной связи. Газетные объявления позволяли вести интимную переписку тем, кто не мог воспользоваться почтой. От чужого глаза приватный диалог укрывала ссылка на понятные только своим обстоятельства.

Разбирая птичий язык объявлений, Холмс замыкает преступную цепь на себе. Дальний отпрыск Фауста, он унаследовал от предка дар чернокнижника: Холмс читает газету, как каббалист Тору.

Если Холмс – критик гениальный, то Ватсон – добросовестный, как Белинский. Вглядываясь в окружающее, первый отмечает, что видит, второй – что знает.

Ватсон отнюдь не лишен наблюдательности, но он следит не за фактами, а за их культурными отражениями. Холмс подглядывает за голой действительностью, Уотсон

приукрашивает ее литературной традицией.

Их разделяет поэтика. Холмс поклоняется богу деталей. Его правда кормится сырой эмпирикой. Аскет по призванию, он охватывает мир глазом акмеиста: «Для того чтобы добиться подлинно реалистического эффекта, необходим тщательный отбор, известная сдержанность». В окружающем Холмс ценит вещное, штучное, конкретное.

Для Ватсона частное – полуфабрикат общего. Все увиденное он подгоняет под образец. Холмс сражается с неведомым, Ватсон защищается от него штампами: «Вошел джентльмен с приятными тонкими чертами лица, бледный, с крупным носом, с чуть надменным ртом и твердым, открытым взглядом – взглядом человека, которому выпал счастливый жребий повелевать и встречать повиновение».

Ватсон – жертва психологической школы, которая думала, что читает в душе, как в открытой книге. Холмс, как мы знаем, предпочитал газету.

Отдав повествование в руки не слишком к тому способного рассказчика, Конан Дойль обеспечил себе алиби. Холмс не помещается в видеоискатель Ватсона. Он крупнее фигуры, которую может изобразить Ватсон, но мы вынуждены довольствоваться единственно доступным нам свидетельством. О величии оригинала нам приходится догадываться по старательному, но неискусному рисунку.

В манере Ватсона Холмсу не нравились сантименты: «Это все равно что в рассуждение о пятом постулате Эвклида включить пикантную любовную историю».

Ватсон, однако, делит любовь к мелодраме не только со своим веком, но и со своим другом. Театральные эффекты, которыми злоупотребляет Холмс, компенсируют ту экономию усилий, что Шопенгауэр называл грацией.

Сворачивая веером свои рассуждения, Холмс страдает от того, что некому оценить алгебру его мысли – цепь уравнений, ставших бесполезными ввиду вывода-ареста.

В Ватсоне Холмс ценит не биографа, а болельщика, который охотно признаётся, что «не знал большего наслаждения, как следовать за Холмсом во время его профессиональных занятий и любоваться его стремительной мыслью».

Спортивные достижения Ватсона важнее литературных. Чтобы мы об этом не забыли, Конан Дойль не устает напоминать, что Ватсон играл в регби. Для англичанина этим все сказано.

Спорт – кровная родня закону. У них общий предок – общественный договор. Смысл всяких ограничений – в их общепринятости. Спортивный дух учит радостно подчиняться

своду чужих правил, не задавая лишних вопросов. Именно так Ватсон относится к Холмсу.

Спортивность Ватсона противостоит артистизму Холмса.

Шерлок Холмс обладает ренессансным темпераментом. Он сам себе устанавливает правила, по которым играет. Даже на скрипке: «Когда он оставался один, редко можно было услышать пьесу или вообще что-либо похожее на мелодию».

Ватсон живет на краю мира, не задавая ему тех вопросов, на которые Холмс отвечает. Призвание Холмса – истребить хаос, о существовании которого Ватсон не догадывается.

Холмс норовит проникнуть в тайны мироздания и разоблачить их. Ему нужна правда – Ватсон удовлетворяется истиной: одному надо знать, как было, – другому хватает того, что есть.

Беда Холмса в том, что сквозь хаос внешних обстоятельств он различает внутренний порядок, делающий жизнь разумной и скучной.

Восхищаясь Холмсом, Конан Дойль не заблуждается относительно его мотивов. Они своекорыстны и эгоцентричны. Мораль Холмсу заменяет ментальная гигиена: «Вся моя жизнь – сплошное усилие избегнуть тоскливого однообразия будней».

Играя на стороне добра, Холмс не слишком уверен в правильности своего выбора. «Счастье лондонцев, что я не преступник», – зловеще цедит Холмс, и ему трудно не верить. Лишенный нравственного основания, он парит в воздухе логических абстракций, меняющих знаки, как перчатки.

Холмс – отвязавшаяся пушка на корабле. Он – беззаконная комета. Ему закон не писан.

Ватсон – дело другое. Он – источник закона.

Ватсону свойственна основательность дуба. Он никогда не меняется. Надежная ограниченность его здравого смысла ничуть не пострадала от соседства с Холмсом. За все проведенные с ним годы Ватсон блеснул, кажется, однажды, обнаружив уличающую опечатку в рекламе артезианских колодцев.

Ватсон сам похож на закон: не слишком проницателен, слегка нелеп, часто неповоротлив и всегда отстает от хода времени.

Холмс стоит выше закона, Ватсон – вровень с ним. Ценя это, Холмс, постоянно впутывающийся в нелегальные эскапады, благоразумно обеспечил себя «лучшим присяжным Англии». Ватсон – посредственный литератор, хороший врач и честный свидетель. Само его присутствие – гарантия законности.

Холмс – отмычка правосудия. Ватсон – его армия: он годится на все роли – вплоть до палача.

Холмсу Конан Дойль не доверяет огнестрельного оружия –

тот обходится палкой, хлыстом, кулаками. Зато Ватсон не выходит из дома без зубной щетки и револьвера.
Впрочем, у Конан Дойля стреляют редко и только американцы.

Не описанные Ватсоном дела Холмса – блеф Конан Дойля. Они должны нас убедить в том, что Холмс может обойтись без Ватсона. Не может.

Трагедия сверхчеловека Холмса в том, что он во всем превосходит заурядного Ватсона. Безошибочность делает его уязвимым. Оторвавшись от нормы, он тоскует по ней. Уйдя вглубь, он завидует тому, кто остался на поверхности.

«Кроме вас, у меня друзей нет», – говорит Холмс, понимая, что без Ватсона он – ноль без палочки.

Холмс – пророческий символ науки, которая может решить любую задачу, не умея поставить ни одной.
Прислонившись к пропущенному вперед Ватсону, Холмс, как и положено нулю, удесятеряет его силы. Оставшись один, он годится лишь на то, чтобы пародировать цивилизацию, выращивая пчел в Сассексе.

Дон Кихот не изменится, уверял Борхес, если станет героем другого романа. С легкостью преодолев эту планку, Холмс и Ватсон выходят из своего сюжета в мир, чтобы воплотить в нем две стороны справедливости.

Иерусалимский дворец правосудия построен на одном архитектурном мотиве – прямой коридор закона замыкает полукруглую арку справедливости.

Это тот природный дуализм, что сталкивает и объединяет милосердие с разумом, истину с правдой, настоящее с должным, гуманное с абстрактным, искусство с наукой, Ватсона с Холмсом и закон с порядком.

Закон – это порядок, навязанный миру. Порядок – это закон, открытый в нем.

Условность одного и безусловность другого образуют цивилизацию, которая кажется себе единственно возможной. Растворяя искусственное в естественном, она выдает культуру за природу, полезное за необходимое, случайное за неизбежное.
Парные, как конечности, устойчивые, как пирамиды, и долговечные, как мумии, Шерлок Холмс и доктор Уотсон караулят могилу того прекрасного мира, что опирался на Закон и Порядок, думая, что это одно и то же.

Паунд: билет в Китай

1

В 1878 году двадцатипятилетний бостонец, выпускник Гарварда, поклонник Гегеля и Спенсера Эрнст Фенелоза приехал в Японию преподавать английский язык студентам Токийского университета – новый императорский рескрипт обязывал их выучить английский прежде всех остальных наук.

Страна, открывшаяся молодому энтузиасту поэзии, искусства и экзотического Востока, мало походила на ту, куда он стремился. Торопясь догнать мир, от которого островная империя с таким успехом столетиями себя ограждала, японцы лихорадочно перенимали все, что еще недавно считали варварским. Западная жизнь ввозилась целыми блоками, так же неспособными вписаться в контекст и пейзаж, как токийский вокзал (точная копия амстердамского) в японскую архитектуру. Старательные и неуклюжие европейские инкрустации изрядно уродовали Японию, лишь подчеркивая особую, не понятную западному глазу нищету.

...

Редко когда бедность или небрежность создают такие зрелища, как описываются нами в северном Ниппоне, где придорожные деревни состоят из мазанок самого жалкого вида и низких домов, грубо сложенных из брусьев, древесной коры и пучков соломы, разрушенные крыши которых сострадательно прикрывает густая зелень пышно разрастающихся арбузов.

Ратцель

Фенелоза родился в переломном для Японии году, когда адмирал Пири вынудил ее открыться Западу. Явление первых американцев вызывало ужас у японцев. Одни верили, что иностранцы едят детей, другие считали, что расходящиеся фалды фраков нужны европейцам, чтобы поместился хвост.

В 1853 году в Японии побывал русский фрегат «Паллада». В знаменитых путевых очерках Гончаров описывал японцев, как

Штольц – Обломова: «Большей частью смотрят сонно, вяло: видно, что их ничто не волнует, что нет в той массе людей постоянной цели, какая должна быть в мыслящей толпе, что они едят, спят и больше ничего не делают, что привыкли к этой жизни и любят ее».

Японцы, как выяснилось благодаря недавно найденным дневникам дипломатов, не остались в долгу. В архивных записях Гончаров назван «большим злодеем, брюхатым варваром и очень хитрым секретарем». Есть в дневниках и рисунки, составляющие резкий контраст с описанием японцев у Гончарова. Его книга, издеваясь над неуклюжими одеяниями и манерами аборигенов, подробно рассказывает эпизод со стульями. На прием у губернатора Нагасаки русские, не желая сидеть на полу, привезли с собой кресла. На рисунке из дневника сёгунского чиновника запечатлена эта сцена с японской точки зрения: хозяева в разукрашенных кимоно выглядят естественно, непринужденно и красиво – как бабочки. Зато русские в своих черных фраках похожи на тараканов.

Всего через несколько лет после начавшей вестернизацию революции Мёджи японцы надели чужую одежду. Труднее всего расставались с привычками оставшиеся без работы самураи. Иногда они нанимались кондукторами в трамваи, где им поначалу разрешали носить мечи. Японские гравюры, особенно второстепенных мастеров, точно зафиксировали перемены. Европейцы на них изображены большими детьми, занятыми непонятными забавами, вроде железной дороги. По манере эти гравюры напоминают примитивы той же эпохи, сохранившиеся в американских музеях: фронтальный ракурс, старательная, но неправильная перспектива, яркая и негармоническая палитра, деревянные, хотя и выразительные позы, застывшие гримасы. Чуть позже появляются изображения уже японской знати, одетой по-европейски. Выполненные в жанре западных официальных портретов, эти гравюры с трогательным реализмом чисто физически передают неловкость исторической ситуации: широко расставив ноги, выпятив животы, безвольно повесив руки, с трудом удерживаясь на краешке непривычного стула, министры во фраках и генералы в мундирах готовы вести свою страну на Запад.

Приехав в Токио, Фенелоза обнаружил, что увлеченная модернизацией Япония отвернулась от своего искусства. Лишенные поддержки разорившихся аристократов художники изготовляли поделки в японском духе. Принадлежащие к великим династиям актеры слонялись без дела. Быстро забывалось искусство чайной церемонии. Храмы становились

складами уже ненужных шедевров. Замки могущественных феодалов-даймо превращали в школы, где детей учили писать жестким, не приспособленным к каллиграфии европейским пером – вместо мягкой восточной кисти. Старинные коллекции знатнейших семей страны распродавались в случайные руки. Но главное – исчезали художественные традиции, пресекаясь вместе с жизнью мастеров, оставшихся без учеников.

Наблюдая картину упадка всего японского, Фенелоза чувствовал себя новым Шлиманом. Он хотел открыть Западу исчезающее на его глазах искусство Востока, которое, по его мнению, ничуть не уступало античным шедеврам. Коллекционер по характеру, Фенелоза быстро стал знатоком древностей. Собранные им коллекции в 1884 году достались Бостонскому музею, сделав его дальневосточный отдел лучшим в мире. В том же году, под влиянием Фенелозы, в Японии был принят закон, запрещающий вывоз художественных ценностей. Музеи Киото, Нары и Токио – прямой результат этой законодательской инициативы.

Объездив всю страну, составив описание ее памятников, Фенелоза сумел обратить внимание властей на трагичность ситуации и сделал многое для того, чтобы ее исправить. «Ты научил мой народ его же искусству», – сказал японский император Фенелозе, награждая его орденом.

Все это не помешало японским ученым вскоре оттеснить иностранцев от музейного дела. К концу XIX века увлечение Западом в Японии сменилось ксенофобией. Одной из ее причин была деятельность Фенелозы, разбудившего патриотизм японцев.

Фенелозу волновало сохранение не только вещей, но и живых традиций. Он основал художественный клуб в Токио, дружил и поддерживал последнего представителя легендарной династии художников Кано. Фенелоза изучал с прославленным актером Минору Умевака театр Но. Американец так правильно пел партии старинных пьес, что учитель считал его пригодным для работы в профессиональной труппе. Фенелоза перевел более пятидесяти пьес театра Но, проложив путь на Запад этому символическому и возвышенному искусству, напоминающему о греческих трагедиях.

Познакомившись с переведенными Фенелозой пьесами Но, Йетс создал на их основе собственный мистический театр. Конфликт в этих «аристократических» спектаклях всегда разрешался взятыми из традиции Но экстатическими танцами. Исполнять такую пляску («чтобы душа и тело были неразличимы») мог только один человек в Англии – японец Ито Мичио. Готовясь к премьере йетсовской пьесы, написанной по мотивам японского «Ястребиного источника», он часами плясал в

лондонском зоопарке, подражая повадкам хищных птиц. Когда Ито покинул Европу, Йетс оставил японские эксперименты.

Но цепочка не прервалась. Хоровод, завершающий и разрешающий конфликты, встречается в фильмах Бергмана и Феллини. Еще очевиднее театр Но отозвался в самой знаменитой пьесе XX века – «В ожидании Годо». Пустая сцена с одиноким деревом, фигура вестника, мотив путешествия, ожидание Deus ex machina, ритуальная условность происходящего, трагикомическая пляска-пантомима, мистериальное содержание – все это скелет театра Но, который, как на рентгеновском снимке, просвечивает сквозь мюзик-холльную поэтику беккетовского шедевра.

В Токио вокруг Фенелозы сложился кружок американцев, страстно увлекавшихся Японией. Его друзья, по преимуществу бостонцы, стали экспертами: Морз собирал керамику, Лоуэлл – оккультные истории, Хеарн – легенды о сверхъестественном. Бигелоу стал убежденным буддистом. Он основал первый в Америке буддистский центр на островке вблизи Нантакета. Когда Бигелоу умер, родственники-пуритане хоронили его в закрытом гробу – по завещанию, покойника обрядили в одеяние буддистского монаха.

К Японии у американцев был свой интерес. В конце XIX века во всем мире только эти две страны избежали прямого воздействия европейского колониализма. Воодушевленные бостонскими трансценденталистами, американские интеллектуалы мечтали о новой цивилизации, построенной по отличному от Старого Света образцу.

...

Европа владеет нами все меньше. Свобода нашей страны, ее молодость не могут не внушать нам предчувствия, что в Америке законы и общественные институты в какой-то мере будут соответствовать величию Природы. Когда люди управляют территорией между двумя океанами, между снегами и тропиками, какой-то отголосок, отличающий Природу, должен передаться их законам.

Эмерсон

Как многих современников и единомышленников, Фенелозу воодушевлял и пугал безудержный ход прогресса. Вооруженный техническим могуществом Запад поглощал Восток, не успев обогатить себя тем, чего ему не хватало. «Средства без цели слепы, – писал Фенелоза, – цель без средств беспомощна». Техника – инструмент науки, которая умеет отвечать на вопросы. Задавать их – привилегия культуры. Цивилизация без культуры, как показал кумир следующего поколения Шпенглер, ведет к духовному оскудению, к безрадостной механической жизни.

Шпенглер, исповедовавший взаимную непроницаемость Востока и Запада, считал положение безвыходным. Фенелоза был уверен в обратном. Преодолевая империалистический соблазн викторианского века, он сформулировал поэтическую и геополитическую концепцию единого мира, рожденного от брака Запада с Востоком. Пафос этой по-американски прагматической и оптимистической идеи заключался в объединении западной научно-технической мощи с восточным «эстетическим инстинктом и опытом духовного созерцания». Этот союз обещал синтез прогресса и религии, тела и духа, богатства и красоты, агрессивного мужского и восприимчивого женского начал.

Фенелоза мечтал о Ренессансе, способном спасти Запад от упадка культуры, а Восток – от упадка цивилизации. Япония и Китай были для него новым Римом и Грецией. Запад, верил он, сумеет, как это было в эпоху Возрождения, включить в себя забытые и неизвестные дары иной культуры, что приведет мир к новому Ренессансу.

Приехав в полуразрушенную прогрессом Японию, Фенелоза увидел в ней утопию, вера в которую изменила и украсила искусство XX века.

2

Дальний Восток, объединенный туманной средневековой географией в один мифический «Катай», стал источником утопий с тех пор, как о нем узнали. Само существование независимого от старой ойкумены мира с несомненно высокоразвитой цивилизацией упразднило христианский универсализм. Библия оказывалась историей не всего мира, а лишь его части. Радикально иное религиозное, интеллектуальное и эстетическое развитие Востока делало его естественным полигоном для европейской фантазии. «Катай» был чистой страницей, на которой философы и поэты опробовали свои концепции.

Каждая эпоха находила там то, о чем мечтала. Одним он представлялся империей разума, сумевшей создать идеальный государственный строй по Платону с королем-философом на троне. Другие, напротив, искали на Востоке такую гармонию

человека с природой, которая упраздняла необходимость властей. Пересказывавшего Лао-цзы Толстого так волновала эта мысль, что незадолго до смерти он сказал: был бы молод, отправился б в Китай.

Часто европейцы видели в «Катае» утонченную и деликатную изнеженность нравов, соответствующую самому важному (после чая) восточному экспорту – фарфору. Этот образ в стиле шинуазери уцелел, несмотря на все азиатские катаклизмы, до нашего времени. Легендарный «Катай» – его элегантная грация, безмятежная старость долгожителя, мудрый мистицизм и земная религиозность – воплотился в предании о Шангри-Ла, ставшем популярным на Западе благодаря роману Джеймса Хилтона «Последний горизонт». Слава снятого по нему голливудского фильма обогнула полмира. В Лос-Анджелесе на могилу актера, что играл в фильме героя, попавшего в гималайскую страну бессмертия, приходили поклониться настоящие тибетские паломники.

К середине XIX века восточный миф в европейском сознании сосредоточился на японской гравюре. Встреча с ней произвела на Западе потрясение, от которого он так и не оправился. Японцы указали на выход из тупика, куда европейское искусство привела фотография, обесценившая идею репрезентации и упразднившая критерий сходства с оригиналом. Японская гравюра так повлияла на язык западной живописи, что эстетике пришлось сменить словарь. Отучив художника от значительности темы, гравюра изъяла из картины повествовательность, историю, мысль, нравственный посыл. Вместо этого она предлагала формальные принципы – соотношение красок, распределение объемов, игру ракурсов. Художник становился дизайнером, занятым манипуляцией линиями и пятнами за пределами их смысла. Содержание выходило за раму.

...

В Японии, несмотря на давнее знакомство с книгопечатанием, до эпохи Токугавы никогда не считали возможным печатать художественную литературу. Считалось, что в литературе все элементы должны восприниматься эстетически – бумага, почерк, тушь в равной степени с самим словом.

Кин

Импрессионисты, лучшие ученики Востока на Западе, уже не изображали идею картины, а делились ею с аудиторией, чье восприятие художник включал в свой расчет. Картина не говорила со зрителем, а меняла его реакции на мир, его оптику, «физиологию его зрения» (Мандельштам). Отказываясь включать в произведение принесенный с собой смысл, художник изымал себя из собственного произведения. Эта смиренная объективность пришла с Востока, где человек не противостоит природе, а ощущает себя ее частью.

Мир, который нам показали импрессионисты, стал другим. Начатый японской гравюрой переворот носил не только эстетический, но и мировоззренческий характер. Западный художник сумел уловить проступавшую сквозь японскую гравюру новую религиозную перспективу.

...

Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время – на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры… Разве то, чему учат нас японцы, простые, как цветы, растущие на лоне природы, не является религией почти в полном смысле слова?

Ван Гог

Западное восхищение гравюрами скорее оскорбляло, чем радовало японцев. В самой Японии гравюры считались низким, хоть и популярным жанром – вроде западных почтовых открыток, чью функцию они, собственно, и выполняли. На восточный вкус, в гравюрах было слишком много реализма, они слишком походили на фотографию. Жизнеподобие тут заменяло универсальную истину подлинной живописи. Даже Хокусая с высокомерным

неодобрением называли японским Диккенсом. Дальневосточная эстетика требовала от художника монохромных свитков, изображавших горы и воды. Традиционную палитру исчерпывала черная тушь, умевшая передать семь цветов. На классический вкус, яркие цвета гравюры, так восхищавшие Ван Гога, казались аляповатыми, а сама она – пестрой поделкой. (Американский писатель Филипп Дик в одном из своих сюрреалистических научно-фантастических романов изобразил эту ситуацию, зеркально развернув ее. Победившие во Второй мировой войне японцы с благоговением собирают в оккупированной ими Америке бесценные артефакты – бейсбольные кепки, дверные коврики, голливудские афиши и часы с Микки Маусом.) Первая выставка гравюр в Японии состоялась лишь в 1898 году. Текст в каталоге написал, конечно же, Фенелоза.

Принципиальная новизна японской гравюры для европейского искусства станет наглядной, если сравнить два знаменитых произведения со схожим сюжетом, созданных примерно в одно время. Это «Девятый вал» (1850) Айвазовского и «Большая волна» (1831) Хокусая.

У картины Айвазовского, как у всякой рассказанной по аристотелевским правилам истории, есть начало, середина и конец. Хотя художник представил зрителю лишь кульминацию, не трудно догадаться о предшествующем кораблекрушении и последующей гибели людей, тщетно искавших спасения на обломках коробля. Заморозив мгновение, автор превращает картину во фрагмент, вроде кадра киноленты или вынутого из серии комиксов рисунка. Такое решение продиктовано нравственной задачей. Художник останавливает сюжет в момент его высшего трагического взлета. Идея картины раскрывается в аллегорическом конфликте с морем. Слепая дерзость человека, вступившего в соперничество с не менее слепой, но более могущественной силой, героическое, но и безумное мужество перед неизбежностью кончины – вот набор идей этой трагедии, износившейся до мелодрамы.

В «Большой волне» Хокусай решает тот же сюжет не драматическими, а декоративными средствами. Гравюра построена на соотношении динамики и статики. Условно очерченный морской вал с загибающимися, как когти дракона, хлопьями пены занимает большую, но не центральную часть листа. Строго посередине изображена почти незаметная Фудзияма. Ее симметричный абрис уравновешивает буйство моря. Взаимодействие горы и воды (двух непременных элементов восточного пейзажа, который так и называется по-китайски – «шань-шуй») исчерпывает разнообразие мира и обнажает его

устройство: нет движения без покоя, нет покоя без движения.

У Хокусая человек не противостоит стихии, а вписывается в нее. Там, где у Айвазовского искусственная геометрия связанных в плот бревен, у Хокусая – мягкий изгиб лодок, повторяющих плавный взлет волны. Неудивительно, что герои Айвазовского проиграли битву океану, с которым мореходы Хокусая никогда не сражались.

Вдохновленный этой гравюрой, Клод Дебюсси написал симфоническую поэму La Mer, где передал свое впечатление от «Большой волны». Его импрессионистское сочинение не ищет обычного для западной музыки напряжения и разрешения. Оно само напоминает щепку на волнах, которая колеблется вместе с волной, составляя с ней одно неразрывное и потому неуничтожимое целое. Это гармония не разрешенного, а несостоявшегося конфликта.

...

В своей борьбе с миром ты должен стать на сторону мира.
Кафка

Характерно, что дальневосточная живопись не знала трагического измерения. Впервые попав в западный музей, китайские художники назвали собранные там полотна картинами войны.

3

Обращаясь к Востоку, Запад не мог не столкнуться с тем, что делало чужую культуру столь отличной от нашей, – с иероглифической письменностью. Академик Алексеев видел все истоки своеобразия китайской культуры в иероглифическом мышлении ее создателей. Конечно, иероглиф издавна был самым интригующим элементом восточного мифа. Ренессансные ученые верили, что в Китае сохранился язык, на котором говорили до Вавилонского столпотворения. Лейбниц надеялся создать по образцу китайского универсальный – предметный – язык ученых, способный заменить латынь. Фрейд считал иероглифы (не только китайские, но и египетские) языком снов – ибо они, как и символы подсознательного, могут одновременно означать противоположные понятия. Однако именно с именем Эрнста Фенелозы связано создание систематической, целенаправленной и плодотворной иероглифической утопии, радикально повлиявшей на западное искусство.

Так как слова – только название вещей, то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний… Другим великим преимуществом этого изобретения является то, что им можно пользоваться как всемирным языком, понятным для всех цивилизованных наций.

Свифт

К концу XIX века западное изобразительное искусство заметно опережало словесное. Художники под влиянием не требующей перевода японской гравюры оказались восприимчивее к духу времени. Вслед за живописцами-импрессионистами шли поэты – французские символисты и английские декаденты. Фенелоза не только привел в этот стан американскую поэзию, но и вооружил ее новой поэтикой. Ее изложение составило короткую брошюру «Китайские иероглифы как поэтический источник». Принстонская Энциклопедия поэзии назвала этот маленький трактат «первой и самой важной Ars Poetica XX века».

Фенелоза много лет при помощи японских профессоров изучал стихи древних китайских поэтов и переводил их. На основании этого опыта он пришел к выводу, что только усвоив – и в определенной степени переняв – принципы китайской поэзии, Запад сможет понять и принять восточную культуру, без которой его цивилизации никогда не стать планетарной.

Хотя вся жизнь Фенелозы была связана с Японией, он считал именно огромный и потенциально богатый Китай родиной будущего объединенного мира. Японскую эстетику он связывал с китайским искусством Сунской династии (X – XIII вв.), чьи традиции сохранились в островной империи лучше, чем в самом Китае.

Предвосхищая ставшие ведущими в нашем веке лингвистические теории, Фенелоза считал, что структура языка соответствует специфике национального сознания. Уникальная ценность китайского языка в том, что он сохранил забытую Западом архаическую ментальность, которую иероглифическая письменность донесла до нашего времени. Китайский язык

бессознательно делает то, к чему стремится всякий поэт: возвращает вещам их эстетическую природу – живую свежесть и красоту. Разобравшись в устройстве иероглифа, западные поэты смогут восстановить утраченное. Хотя трактат обсуждал специальные поэтические проблемы, Фенелоза претендовал на большее. Он считал эстетику ключом к тем мировоззренческим переменам, что впервые сделают нашу планету единой. В этом утопическом контексте китайскому языку отводилась роль ментального переключателя, способного изменить привычную картину мира, а значит, и сам мир.

В рассказе Кафки «Как строилась Китайская стена» можно увидеть интерпретацию лингвистической части восточного мифа. Главное отличие кафкианской стены от настоящей в том, что она должна не отделить империю от северных кочевников, а окружить ее. Опасность варварского нашествия – лишь предлог для строительства, ибо «настолько обширна наша страна, что она их к нам не подпустит, они просто растают в воздухе».

Истинная причина стройки – внутри, а не снаружи. Возведение стены – и как процесс, и как цель – способно обеспечить не политическую, а органическую целостность государства: «Единство! Единство! Все стоят плечом к плечу, ведут всеобщий хоровод, кровь, уже не замкнутая в скупую систему сосудов отдельного человека, сладостно течет через весь бесконечный Китай и все же возвращается к тебе».

Стена становится экзоскелетом для особого биосоциального образования. Только достигнув этой степени сплоченности, стена откроет свое подлинное и высшее предназначение – служить фундаментом новой Вавилонской башни. Ученый из рассказа Кафки, сравнивая стену с башней, приходит к выводу, что в Китае разобщенное столпотворением человечество вновь найдет общий язык.

Фенелоза не просто объяснял особенности китайской письменности, а выделял, акцентировал и утрировал черты, отличавшие ее от фонетического алфавита. Иероглифы делают китайский языком видимой этимологии. Каждый иероглиф – застывшая в веках метафора. По очертаниям ее мы можем добраться до того начального, давно забытого на Западе момента, когда произошел первый глубоко поэтический акт – рождение письменного знака.

В 1914 году юный Шкловский опубликовал ставшую манифестом будущего ОПОЯЗа брошюру «Воскрешение слова». «Древнейшим поэтическим творчеством человека, – говорилось в ней, – было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу». В своей первой тридцатидвухстраничной книге

Шкловский подступался к знаменитой теории остранения. Он призывал воскресить «умершую образность» слова, вновь проявить лежащую в его корне метафору, вернуть поэтическую речь из «безóбразности алгебраических знаков» к конкретной предметности.

Иероглиф – незарастающая дыра в прошлое, живой колодец времени. В отличие от фонетической письменности, иероглифика не дает забыть языку о своем происхождении. Например, знак, обозначающий человека, – стилизованное изображение фигуры с расставленными ногами и гордой осанкой, которая подразумевает, что так можно стоять только на своей земле.

...

Структуры языка и мышления созданы нашими предками из собрания метафор. Но сегодня ради быстроты и точности мы определили каждому слову максимально узкое значение. Вот почему природа все меньше напоминает рай и все больше фабрику. Язык, достигший последней стадии упадка, забальзамирован в словаре.

Фенелоза

Фенелоза считал китайский язык лишенным грамматики, что позволяет ему избавиться от вредного диктата синтаксиса, «ибо человек не мыслит предложениями». Нет в китайском языке и частей речи в западном понимании. Он состоит, полагал Фенелоза, не из существительных и не из глаголов, а из особых живых слов, в которых вещь и процесс не отделены друг от друга. Китайцы воспринимали мир в постоянном движении, во взаимодействии всех вещей. Поэтому, например, художники не писали натюрмортов со срезанными цветами – цветы изображались только растущими.

...

Настоящих существительных, то есть изолированных вещей, нет в

природе. Действие разлетается от слова, как электричество от голого провода. Вещь – лишь моментальный снимок процесса. Глаз объединяет существительное с глаголом: вещи в движении, движение в вещах. Это и передают иероглифы: солнце над горизонтом – рассвет.

Фенелоза

Каждый язык был поэзией, пока не стал прозой. Китайская письменность, пользующаяся не абстрактными понятиями, а конкретными вещами, сохранила архаическую поэтическую природу. Иероглиф подчеркивает самоочевидность вещи – она бросается в глаза.

...

Чем конкретнее и живее мы изображаем взаимодействие вещей, тем лучше стихи. Поэтическая мысль сопрягает максимальное значение в одну беременную, заряженную энергией, светящуюся изнутри фразу.

Фенелоза

Очертив особенности китайского языка, Фенелоза предлагал их перенять своей родной поэзии, чей язык позволяет с чрезвычайной легкостью освоить уроки иероглифического письма.

...

В английском языке почти каждое существительное может использоваться в виде глагола. Глаголы так же могут достаточно четко превращаться в существительные – английская грамматика проста. Язык почти полностью лишен флексий, что отличает его от большинства

языков к западу от Китая. Если развитие английского языка в этом направлении будет продолжаться, он обретет больше общего скорее с нефлективными языками Восточной Азии, чем с языками Европы.

Оруэлл

Синологи никогда не относились всерьез к трактату Фенелозы. Специалисты разбили все его аргументы. Девяносто процентов китайских иероглифов, говорят они, выполняют фонетическую функцию, то есть это не изображение вещей, а записанные звуки. Китайский язык отнюдь не лишен грамматики. Да и прозрачность его этимологии не большая, чем в других языках. Для китайца первоначальный смысл слова также стерт автоматическим употреблением, как и для нас. Дело, однако, в том, что работа Фенелозы предназначалась не ученым, а поэтам. Это была литературная утопия, которую взялся осуществить отец англо-американского модернизма Эзра Паунд.

4

В 1908 году, во время делового визита в Лондон, Фенелоза неожиданно умер. Его похоронили на кладбище Хайгэйт, но вскоре прах в бронзовом гробу был отправлен в Японию. Легенда утверждает, что император выслал за ним крейсер в Англию. Останки ученого покоятся на холме возле известного красотой озера Бива. В токийской художественной школе Фенелозе поставили трехметровый памятник, который до сих пор там стоит в окружении вишен.

Вдова ученого, популярная романистка Мэри Фенелоза, занялась наследием внезапно скончавшегося мужа. Сперва она напечатала труд, который был уже подготовлен к изданию, – «Периодизация эпох в китайском и японском искусстве». Затем взялась разбирать рукописный архив. Он состоял из многочисленных тетрадей с заметками о восточной поэзии, пьесах Но и буквальных, слово в слово, переводов китайских поэтов. Среди прочего они включали двадцать два стихотворения классиков танской (VIII – X вв.) эпохи – Ван Вея и Ли Бо. Мэри Фенелоза сочла, что разрозненные листы требовали внимания не издателя, а поэта. В 1913 году она встретила жившего тогда в Лондоне Эзру Паунда.

...

Эзра Паунд был хорошим другом и всегда оказывал кому-то услуги. Его собственные произведения, если они ему удавались, были так хороши, а в своих заблуждениях он был так искренен, и так упоен своими ошибками, и так добр к людям, что я всегда считал его своего рода святым. Он был, правда, крайне раздражителен, но ведь многие святые, наверное, были такими же.

Хемингуэй

Малоизвестный американский поэт познакомился с архивами именитого соотечественника, и эта встреча оказалась судьбоносной. Эзра Паунд до смерти не расставался с бумагами Фенелозы. Из них он извлек знаменитый трактат об иероглифах, опубликованный им в 1920 году, антологию пьес Но, изречения Конфуция и ставший манифестом новой поэтики сборник переводов-переложений китайской классической поэзии «Катай».

Архив американского востоковеда достался Паунду, потому что молодой поэт пришел в литературу с той же мечтой о новом Ренессансе, что и Фенелоза. В 1914 году Паунд напечатал статью, в которой он писал: «Наш век найдет себе новую Грецию в старом Китае».

В этой же статье Паунд разворачивал свою теорию искусства как орудия материального преуспеяния. Художник, наравне с ремесленником и крестьянином, писал он, создает богатство нации. Картины, скульптуры, архитектура и даже литература приносят огромный доход, увеличивая цены на недвижимость. Люди собираются там, где хранится и создается великое искусство. «Стоимость недвижимой собственности в городе Ньюарк, штат Нью-Джерси, поднимется, если Ньюарк сможет производить искусство, литературу и театр». Почти век спустя в Ньюарке, превратившемся к этому времени в город трущоб и развалин, построили грандиозный Центр искусств. В результате муниципальные дела стали поправляться, и цены на дома, которые еще недавно никто не хотел брать даром, резко пошли вверх.

В начале XX века на Западе многие бредили Ренессансом. Только он, казалось, мог предотвратить закат Европы, который обещал ей Шпенглер. Западная мысль металась в поисках нового религиозного основания для своей цивилизации. В это полное трагических предчувствий время и родился культ Возрождения

как эпохи, впервые сумевшей счастливо объединить перспективу с мистикой, икону с картиной, рациональный расчет с сверхчувственным порывом, науку с верой, Афины с Иерусалимом. Ренессанс пробивался к Богу не в обход разума, а вместе с ним.

Ренессанс – это сумма Запада. Он сумел вместить цветущее разнообразие своей жизни в христианский миф, дававший любой частности универсальное, космическое содержание. Оградив мир одной рамой, Ренессанс создал органическую целостностность, по которой больше всего и тосковал XX век. Как говорил Бердяев, трагедия нашего времени – это судьба человека, победившего природу лишь для того, чтобы стать рабом машины. Найти новый миф, способный одухотворить прогресс и срастить распавшийся мир в новое единство, – вот центральный проект модернистов, ради реализации которого они были готовы на многое.

Эзру Паунда ренессансный мираж завел в сумасшедший дом, заменивший ему электрический стул. Живя в Италии, Паунд (как и многие другие мастера, включая Мережковского и Стравинского) убедил себя в том, что Муссолини, любивший повторять «Мы практикуем рождение трагедии», и есть тот просвещенный тиран, о котором писал кумир модернистской эпохи, учитель Ницще и герой Гессе, Якоб Буркхардт в прославленной книге «Культура Италии в эпоху Возрождения»: «Большинство государств Италии в своем внутреннем устройстве были произведениями искусства, то есть сознательными, зависимыми от рефлексии, основанными на точно рассчитанных очевидных принципах творениями. Монументально настроенный, жаждущий славы итальянский тиран нуждался в таланте как таковом. Он чувствовал, что с поэтами и учеными он оказывается на новой почве, и почти что поддавался обаянию представления об иной, новой законности».

Раз государство у Буркхардта называлось произведением искусства, то и судить его следовало по законам эстетики, а не международного права. Критерий истины отбирался у толпы и становился достоянием элиты, экспертов, знатоков, ценителей. Для художника искушение всякого тоталитарного режима в том, что он, обещая синтез политической жизни с духовной, ведет к большому стилю, удовлетворяющему тягу искусства к целостной картине мира. В 1930-е годы непонятые и непринятые демократией модернисты склонялись либо к фашизму, либо к коммунизму, надеясь, что сильная власть позволит им осуществить их собственную эстетическую программу.

В июне 1934 года американский социолог Теодор Абель приехал в Германию, где под эгидой нацистской партии провел

конкурс на лучшую автобиографию участников гитлеровского движения. Абель хотел заглянуть в душу настоящих убежденных фашистов, поэтому, чтобы отсечь карьеристов, жюри рассматривало работы только тех членов партии, которые записались в нее до прихода Гитлера к власти. Исповеди 683 фашистов были собраны в книгу «Почему Гитлер пришел к власти». В 1938 году она вышла в США и стала настольным пособием для психологов американской военной разведки.

Изучавший эти документы историк нацизма писал, что в большинстве своем авторы были людьми потерянного поколения. Все они пережили кризис идентичности, который лишил их цели в жизни. Общество, оставшись без старой авторитарной силы – церкви, впервые испытало на себе разъедающее влияние метафизического вакуума. Запад лихорадочно искал способ заполнить онтологическую пустоту. Не зря свое обращение в фашизм корреспонденты доктора Абеля бессознательно описывали в терминах религиозного откровения.

Гитлер сумел сфокусировать духовную энергию, не находящую выхода. Он сделал то, о чем со времен научной революции и Просвещения забыл секуляризованный Запад: нацистский миф срастил политику с религией.

...

Миф – это сосредоточенный образ мира… аббревиатура явления… без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы… государство не ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией.

Ницше

Во время войны Паунд выступал по римскому радио, вещавшему на Америку. Часто в этих передачах он читал свои Cantos. В этих случаях и итальянские цензоры, и американские контрразведчики подозревали в непонятных текстах шифрованные сообщения. Когда в 1978 году американцы наконец выпустили записи всех программ Паунда, среди них нашлись и выступления на более актуальные в те годы темы.

Паунд объяснял войну происками еврейских ростовщиков,

которыми руководил главный жидо-янки Франклин Делано Рузвельт. Судя по скриптам, эти передачи были омерзительными по содержанию и невразумительными по стилю. Патологический антисемитизм, который Паунд согласился в старости признать своей главной ошибкой, делал его аргументацию невнятной.

В мае 1945 года Паунд был арестован по обвинению в предательстве. Врачи признали его невменяемым, и Паунда поместили в вашингтонскую психиатрическую клинику св. Елизаветы, где он провел тринадцать лет. Это не помешало Паунду в 1948 году получить высшую в англоязычном мире Болингенскую премию (в жюри входили У. Оден, Элиот, Лоуэлл, Уоррен и другие) за написанные в заключении «Пизанские Cantos». Они были созданы летом и осенью 1945 года в лагере для преступников возле Пизы, где соотечественники держали Паунда в клетке без крыши. В 1958 году благодаря усилиям лучших американских поэтов и писателей Эзру Паунда вызволили из больницы. Поэт немедленно – и навсегда – уехал в Венецию. С родиной Паунд простился, отдав ей на глазах фотографа из «Нью-Йорк таймс» фашистский салют.

...

Держать поэта, каких бы убеждений он ни был, в сумасшедшем доме – это ни в какие ворота не лезет. Оден говорил, что, если великий поэт совершил преступление, поступать, видимо, следует так: сначала дать ему премию, потом – повесить.

Бродский

Энергичный (от него осталось триста тысяч писем) апостол Нового Ренессанса, Паунд верил, что Афины вновь встретятся с Иерусалимом лишь тогда, когда в это старинное уравнение войдет еще более древнее слагаемое – Восток. Утопический «Катай» – катализатор, без которого невозможен новый синтез. Восток был полезным ископаемым и служил Западу рудником метафизических представлений, поставляя образцы для реконструкции искусства и жизни.

Поэзии тут выпадала задача исторического масштаба. Стихи – рычаг утопии. В них – ключ к шифру, отмыкающему врата «земного рая», в который истово верил Паунд и который он

стремился не описать, а воплотить в эпосе нового человечества – в Cantos.

По знаменитому определению Паунда, поэт – антенна расы. Он первым чувствует энергетические импульсы грядущего и передает их всем. Чтобы мы смогли принять его судьбоносные послания, поэты сперва должны «очистить диалект племени» (Элиот). Выполнение теургического, и именно этим созвучного XX веку, плана следовало начать с перестройки дома человека – с языка.

5

Китайская легенда приписывает изобретение иероглифов ученому министру Желтого императора. Мудрец придумал их, глядя на следы зверей и отпечатки птичьих лапок. Они подсказали ему очертания первых знаков.

Предание подчеркивает естественное происхождение китайской письменности, которая фиксирует не человеческую речь, а знаки, оставленные природой. Буква – условное обозначение, она – продукт нашей изобретательности. Иероглиф – не знак, а след вещи в сознании. Он несет в себе память о том, что его оставило. Условность его не безгранична – ведь след не может быть произвольным, его нельзя изобрести. Иероглиф – отпечаток природы в нашей культуре, а значит – нечто принадлежащее им обеим. Иероглиф – место встречи говорящего с немым, одушевленного с неодушевленным, сознательного с бессознательным. Не столько рисунок, сколько снимок, он сохраняет связь с породившей его вещью. Соединяя нас с бессловесным окружающим, он дает высказаться тому, что лишено голоса.

На Западе, говорил Фуко, письмо относится не к вещи, а к речи. Поэтому язык путается в бесконечной череде собственных отражений. Иероглиф же определяет саму вещь в ее видимой форме. Описывая мир без посредства речи, он сокращает дистанцию между ними и нами, устраняя среднее звено в цепочке «вещь – слово – письменный знак». Логоцентрическая традиция Запада, которой Деррида противопоставлял Восток в интерпретации Фенелозы и Паунда, выстраивала иерархию истинности текста: читатель пробивался от письменного языка к устному и от него к внутреннему монологу, который, якобы, содержит подлинное послание – мысль поэта. Востоку это путешествие не нужно – его обошедшее речь письмо давало высказаться не нам, а миру.

Составленные из иероглифов стихи лишены того лирического произвола, который нагружает вещь нашим к ней отношением. Они могут показать вещь такой, какая она есть, в том числе и

тогда, когда мы ее не видим. Не смешанная с нашим сознанием, вещь остается сама собой. Стихотворение по-китайски – это череда не переведенных на наш язык вещей в себе. Идя по оставленному ими следу, читатель превращается в следопыта. Узор отпечатков – сюжет стихотворения, который автор нам не рассказывает, а показывает, вернее – указывает на вехи, которые помогут его сложить.

Чтобы понять, куда шел поэт, читатели должны следовать за ним, делая остановки там же, где и он. Каждая вещь, у которой задержался автор, требует к себе углубленного, созерцательного, медитативного внимания. Ведь мы должны понять, о чем она говорила автору, твердо зная при этом, что он услышал лишь часть сказанного.

Стихи-иероглифы – ребус без отгадки. Ключ к шифру не у автора, а там, где он взял вещи для своего стихотворения: в мире, окружающем и нас, и его. Искусство поэта – в отборе, в умении так вычесть лишнее, чтобы вещи не заглушали друг друга. Предельная краткость, максимальная конденсация текста здесь – не стилистический, а конструктивный прием. Это не лаконизм западного афоризма, сводящий к немногим словам то, что можно было бы сказать многими. Это – самодостаточность японских танка и хокку, которые не представляют мир, а составляют его заново. Максимально сужая перспективу, они делают реальность доступной обозрению и мгновенному вневербальному постижению. В сущности это – стихи, научившиеся обходиться без языка.

…

Танка, излюбленная форма атомистического искусства, – не миниатюрна… У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что есть сама мир.

Мандельштам

В 1910-е годы в Англии сложился кружок молодых поэтов, назвавших себя имажистами. Огромное влияние на их эксперименты оказали японские трехстишия – хокку. Интерпретируя на западный лад их поэтику, они сформулировали свои принципы: бескомпромиссная, исключающая необязательные слова краткость, свободный, не связанный традиционной

метрикой стих, кристальная точность образа. Но главным в новой поэзии стало особое отношение к вещам. Примкнувший к имажистам Паунд требовал, чтобы современная поэзия перешла с концепций на предметные аналогии, сделала метафору вещью. Поэт не должен «смешивать абстрактное с конкретным, ибо природный объект – всегда адекватный символ».

Примером природного символа можно считать бабочку. В XIX веке она почти автоматически вызывала в воображении искусство японских гравюр. В самой Японии, однако, бабочка часто украшала шлемы самураев. В отличие от сложного языка средневековых аллегорий, символичность восточного военного украшения обусловлена не только традицией, но и природой. Быстротечность жизни бабочки с жестокой наглядностью связывала красоту со смертью. Любопытно, что такую же роль органического символа бабочка играет в романе Ремарка «На Западном фронте без перемен»: «Однажды перед нашим окопом все утро резвились две бабочки. Это капустницы – на их желтых крылышках сидят красные точечки… Бабочки отдыхают на зубах черепа».

Стихотворения имажистов исчерпывались одним образом. Они создавались по методу, напоминающему вертикальный монтаж Эйзенштейна, разработанный под тем же восточным влиянием. (Знавший около трехсот иероглифов Эйзенштейн часто обращался к их примеру в своих теоретических работах.)

Паунд называл свой метод сверхпозиционным (super-pository): точное, мгновенно схватывающее и раскрывающее ситуацию описание плюс автономный, внешне независимый образ, соединенный с темой стихотворения непрямой, ассоциативной связью:

Веер белого шелка,
Чистого, как на травинке иней, —
тебя тоже забыли.
Холодна, как бледного ландыша
влажные листья, —
возле меня на рассвете лежала.

Хрестоматийный пример этой восточно-западной техники – стихотворение о парижском метро 1913 года, над которым Паунд работал много месяцев, последовательно вычеркивая все, без чего оно могло обойтись.

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet bough.

Указывая редактору на правильное размещение стихов на странице, Паунд особо подчеркнул, что необходимо разбить предложение на пять строк, которые отмеряют пять этапов восприятия. В сущности, это стихотворение имитирует строку китайского классического стиха – ши, состоящую из пяти иероглифов.

The apparition – Видение
of these faces – этих лиц
in the crowd: – в толпе:
Petals – лепестки
on a wet bough. – на мокрой ветви.

Первый этап описывает появление девушек, выходящих из парижского метро. Русское «видение» недостаточно точно передает сверхреалистическую отчетливость и яркость английского слова. «Apparition» – то, что бросилось в глаза, перейдя из невидимого (темноты подземки) в видимое (на парижскую улицу). Затем мы замечаем девичьи лица (остальное скрадывает одежда), которые белизной и свежестью резко выделяются в потоке людей, одетых в темную и мокрую (плащи?) одежду. Как и в китайском ши, третий элемент – «толпа» – служит цезурой, отделяющей и соединяющей две симметричные части стихотворения: «видение этих лиц» противостоит безликой массе, вытягивающейся из станции метро черной от дождя ветвью. Но эта же ветка-толпа расцветает нежными лепестками юных лиц.

Через два года, углубившись в архив Фенелозы, Паунд выпустил книгу переводов «Катай», которая, по выражению Элиота, изобрела «китайскую поэзию нашего времени».

...

Не слышно шороха шелка,
Пыль кружит на дворе.
Не слышно шагов, и листья,
Снесенные в кучу, лежат себе тихо.
Она, радость сердца, под ними.
Влажный листок, прилипший к порогу.
Паунд

Паунд быстро исчерпал имажизм, в котором ему не хватало кинетической энергии. На смену пришел вортизм. Эпонимическую метафору этого направления – vortex – следует переводить и как водоворот, и как вихрь. Vortex – это образ, насыщенный динамикой. Не имажистская картинка, а сила, втягивающая чувства и мысли в психологическую воронку. Образующееся при этом вихревое движение, как подсказывает физика, перемещает образы стихотворения не только поступательно (вдоль сюжета), но и вращает их вокруг собственной оси.

Такими образами стали слова-вещи. Паунд называл их «светящимися деталями, излучающими семантическую энергию во все стороны». Из них создавалась новая поэзия, опирающаяся не только на практику восточного стихосложения, но и на ту специфическую философию искусства, которая делала Восток альтернативой Западу.

В китайской поэзии нет аллегорических предметов, указывающих на иную реальность. Материальность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в иносказании. Напротив, она укрупняется под глазом поэта. Одни вещи не сравниваются с другими, а стоят рядом – как в натюрморте. Их объединяет не причинно-следственная, а ассоциативная связь, позволяющая стихотворению «раскрыться веером» (Мандельштам). Слова вновь становятся вещами, из которых стихотворение составлялось, как декорация.

Отбирая нужные стиху предметы, поэт использует опыт повседневной жизни, в которой мы создаем целостный образ прожитого дня из сознательно и бессознательно выбранных впечатлений. В этом смысле китайская поэзия подражает восприятию как таковому. При этом она останавливается перед тем, ради чего, казалось бы, существует – перед процессом анализа, классификации и организации своего материала в завершенную картину мира.

На Западе поэт устанавливает причинно-следственные связи, придает миру смысл и дарит форму хаосу. Метафора – это перевод вещи в слово, а слова в символ: одно значит другое. Но в восточной поэзии вещь остается непереведенной. Она служит и идеей, и метафорой, и символом, не переставая быть собой.

Такие стихи в корне меняют отношения читателя с автором. Поэзия метафор связывает мир в воображении поэта. Поэзия вещей предлагает читателю набор предметов, из которых он сам должен составить целое. Только читатель может установить невыразимую словами связь между вещами и чувствами, которые они вызывают. На Востоке поэт не говорит о несказанном, а

указывает на него, оставляя несказанным то, что не поддается речи.

...

Китайские стихи как окно – темное издалека, светящееся вблизи. Герои китайской поэзии – голоса и тени, ведущие нас к исчезнувшему источнику стихов.

Оуэн

Такая поэзия, давая нам услышать о непроизносимом и узнать о необъяснимом, стремится не обогатить сознание читателя, а изменить его. Поэт строит мизансцену просветления, оставляя вакантным место главного героя. Его роль отдана читателю. Поэтому китайские стихи кажутся безличными. Однако тут надо говорить не о «смерти автора», а о растворении поэта в им же созданном, точнее, все-таки – составленном пейзаже.

Стихи создают условия для прыжка вглубь – и замолкают, доведя нас до входа туда, куда можно проникнуть лишь в одиночку. Каждая вещь стихотворения подталкивает нас в нужном направлении, но она лишена одномерности дорожного знака. Указывая путь, вещь не перестает существовать во всей полноте своего неисчерпаемого и непереводимого бытия. Именно этот метафизический остаток позволяет поэту высказать мудрость мира на языке, непонятном самому автору.

6

Чтобы понять, что может дать Восток Западу, достаточно и одного китайского стихотворения. Конечно, если читать его с тем созерцательным вниманием, на которое оно было рассчитано. Чтобы усвоить устройство китайской поэзии, нужно разобрать текст на составные части, используя максимально точный, предельно буквальный подстрочный перевод каждого иероглифа.

«Размышляя о прошлых странствиях» – короткое стихотворение, написанное в 830 году поэтом Ду Му. Хотя он принадлежит к той же танской эпохе, что дала миру самых знаменитых китайских поэтов, Ду Му жил на век позже великого Ли Бо, о котором он пишет в своем стихотворении. Вот оно в подстрочном переводе:

Ли Бо – написал – стихи – вода – запад – храм

древние – деревья – окружают –

горные пики —
высокие дома – крытые галереи – ветер
наполовину – трезвый – наполовину – пьяный —
странствовал – три – дня
красные – белые – цветы – открылись – горы —
дождь – посередине.

Китайская поэзия обходится без союзов. Поэт не сравнивает одни вещи с другими, а ставит рядом. Автор выстраивает иероглифы параллельными рядами: каждому слову в первой строке соответствует слово из второй. Это значит, что стихотворение читается сразу и по горизонтали, и по вертикали. Чтобы стоящие рядом слова сложились в стихотворение, нам придется вставить союзы, соединив ими верхние и нижние строки:

Ли Бо (как) старые деревья.
Он написал стихи, (которые) окружают храм,
(как) деревья окружают горные пики.
Стихи о западной стороне Водяного храма
(проникают как) ветер сквозь крытые галереи.
Полутрезвый-полупьяный, (как) красные и белые
цветы, три дня странствовал, (пока) не
открылись посреди дождя горы.

Поэт создал в читательском воображении мизансцену, обставил ее декорациями, задал ситуацию и отошел в сторону. Китайские стихи как детектив: читателю предлагают улики, из которых он выстраивает версию. (Правда, верного ответа тут быть не может, ибо одно прочтение не отменяет других.)

Распутывать этот ребус-коан можно с любого места – например с цветов. «Красные и белые цветы» представляют все цветы в мире. Поэт подчеркивает их тождественность: цветы и есть цветы, какой бы раскраски они ни были. Тем не менее суть цветка, его эссенция – в цвете. Поэтому в монохромной живописи Китая только цветы и писали цветной тушью. В поисках

параллельного цветам образа мы находим полупьяного автора. Пьянство и трезвость – две эссенции человеческого духа. Дополняя друг друга, они полностью описывают пейзаж и души, и ландшафта. Он состоит из цветов и людей в противоположных, но равно необходимых состояниях. Так, обиняком, автор дает свое определение поэта – тот, кто исчерпал возможные для человека душевные состояния.

Мы знаем, что автор бродил три дня, пока не увидел горы, открывшиеся посреди дождя. Это поразительное признание вынуждает задуматься. Ведь горы всегда стояли на своем месте, да и поэт знал о них. Однако дождь мешал ему увидеть и убедиться в том, что не нуждается в проверке. Конечно, читателю необязательно знать, что танская эпоха – расцвет китайского дзена – буддийской школы чань, но этот ключ поможет острее оценить ситуацию: поэт увидел то, что всегда было и будет – до нас, и после нас, и вместо нас. Горы стоят на своих местах, мы – нет. Дождь может идти или нет, но горы от этого не меняются – меняемся мы, единственная переменная величина в пейзаже. Поняв это сто лет назад, Ли Бо изменил пейзаж. Он вписал свои стихи о нем в сам пейзаж.

Цепь ассоциаций удлиняется и обогащается: сперва был построен храм, который так органично вошел в ландшафт, что ветер принял его за своего. Потом пришел описавший храм Ли Бо. За ним явился Ду Му, вспоминающий стихи предшественника в том самом месте, где они были созданы, и тем равняющий их с природными феноменами. (В Японии до сих пор ставят камни с вырезанными на них знаменитыми хокку в тех местах, где они были написаны.)

Пространство, насыщенное временем, превращает природу в культуру, делая стихи вещью и природы, и культуры. Размышляя об этом парадоксе, поэт сталкивает в одной строфе мимолетные явления: ветер, цветы и дождь – с постоянными элементами ландшафта: горами, деревьями и храмом. К какой категории отнести стихи Ли Бо? К обеим. Они укоренились в пейзаже, как деревья, но летучи, как ветер, ибо существуют только тогда, когда их вспоминают. Правда, их вспоминают всегда, когда попадают в эти места.

...

Японец не желает тратить время на блуждания по неизвестным горам и берегам невиданных рек.

Ду Му отделяет от Ли Бо целый век, но эти годы исчезают в перспективе природы. Для цветов и ветра нет времени. Поэтому сто лет сопоставимы с тремя днями, ушедшими у поэта, чтобы понять то, о чем он рассказал. Сколько нужно цветку, чтобы распуститься, столько поэту, чтобы прийти к просветлению. Срок этот, однако, условный. Будут другие цветы, и другие поэты, и даже другой Ли Бо, потому что открывшаяся ему истина – как горы посреди дождя – не меняется от того, кто на нее смотрит.

В этом маленьком стихотворении последовательно исчезают – растворяются в природе – привычные нам категории пространства, времени, идентичности. Присутствие поэта в пейзаже не связано с местом, оно условно: горы есть всюду – мы не видим ничего специально указывающего нам на это место: цветы, дождь, горы. Координаты стихотворения были отправной, а не конечной точкой пути. Течение времени тоже потеряло привычный смысл: три дня как сто лет. Хронология отсутствует в вечности постоянно умирающего и рождающегося мира, как ее нет для распускающихся и отцветающих цветов. Размылась и самоидентичность поэта. Ли Бо и Ду Му – не авторы, а соавторы, которые открыли то, что нельзя не открыть, – горы.

В своих стихах Ду Му снял все противоречия:

– противоречие между автором и читателем: Ду Му читает Ли Бо, а мы читаем обоих, удвоение авторства упраздняет вопрос о нем;

– противоречие между подвижным и неподвижным: стихи как деревья окружают храм;

– противоречие между искусственным и естественным: стихи – часть пейзажа;

– противоречие между долгим и кратким: что живет дольше – ветер или горы, человек или дерево, стихи или цветы?

...

Китайское искусство не заменяло религию, как христианское искусство, не рационализировало мир, как греческое или абстрактное, не воспевало личное самовыражение, как это делали экспрессионисты, романтики и сюрреалисты, не подражало действительности, как

реализм. Китайцы стремились изобразить внутреннюю реальность вещей, добиваясь этого путем слияния противоположностей. Всякое художественное произведение в классической эстетике Китая считалось плодом брака между духом и материей.

Роули

Чтобы восточная эстетика прижилась на Западе, ее следовало врастить в европейскую традицию. Философские леса, которые модернизм подводил под свое понимание искусства, строились, как все на Западе, из платоновских идей. Поскольку эти идеальные образы мира располагались в недоступном искусству метафизическом пространстве, художники Ренессанса вынуждены были исправить – и извратить – Платона. Оправдывая свое искусство, они утверждали, что красота позволяет человеку проникнуть в царство идей. Она как солнечный луч: не будучи Солнцем, луч доносит нам представление о совершенстве солнечного света. Так и искусство изображает видимый мир лишь для того, чтобы привести нас к невидимому.

Философия Просвещения вывела зону идей за границу познания. Дорогу к «вещам в себе» преграждали кантианские категории, делающие невозможным увидеть мир таким, каков он на самом деле. Зато у Шопенгауэра, заложившего фундамент модернистской эстетики, искусство вновь проникает к идеям. Художник, и только он, способен отмежеваться от своей субъективности, чтобы смотреть на мир прямо – так, как будто его, художника, не было вовсе.

…

Когда возвышенные силой духа мы покидаем обычный способ познания вещей… мы рассматриваем в вещах уже не где, когда, почему и для чего, а только что… Мы полностью теряемся в этом предмете, то есть забываем о своей индивидуальности, о своей воле, остаемся лишь в качестве чистого субъекта, прозрачного зеркала

объекта.

Шопенгауэр

...

Стоячая вода так покойна, что в ней отразится каждый волосок на нашем лице, и она так ровна, что послужит образцом даже для лучшего плотника. Если вода, будучи покойной, способна так раскрывать природу вещей, то что же говорить о человеческом духе? О, как покойно сердце мудрого! Оно есть ясный образ Неба и Земли, зеркало всех вещей.

Чжуан-цзы

Со времен Лао-цзы Восток знал один мир, Запад со времен Сократа – два. Поскольку в Китае не было Платона и Аристотеля, здесь не знали ни концепции идей, располагавшихся в потустороннем метафизическом пространстве, ни мимесиса, теории подражания природе. Видимое и невидимое для них было двумя сторонами страницы, свернутой в ленту Мёбиуса. Не зная западной пропасти между Богом и человеком, не веря в сотворение мира из ничего, китайцы доверили поэту иную, чем на Западе, роль. Платон называл творчеством все, что вызывает переход из небытия в бытие. Это значит, что художник своим произведением создает вторую природу по образу и подобию того, кто создал первую. Но на Востоке художник участвует в природе, выявляя разлитую в ней гармонию, непременной частью которой он является.

...

На своих картинах я не меняю вещей. Я сижу с ними, пока они не изменят меня.

Уэйтс

...

Западный художник учился рисовать тело, чтобы изображать природу. В Китае художник учился писать камни и деревья, чтобы изображать тело. Китайцы верили, что человек в отношениях с природой должен играть пассивную роль. Только овладев своими страстями, мы способны воспринять дао. Наши же романтики полны жалости к себе – черта, безобидная в клоуне и дьявольски опасная в диктаторе.

Роули

Произведение искусства на Востоке обнаруживает резонанс внутренней природы художника с той, что его окружает. Это опыт взаимодействия с миром, в котором царит дружественная солидарность субъекта с объектом. Очищая (прямо по Шопенгауэру) душу от воли, от страстей, от своей личности, наконец, поэт упраздняет преграду, мешающую ему слиться с природой, а ей – отразиться в нем. Не омраченная нашими эмоциями природа лечит нас своим несудящим, всеприемлющим и всему потворствующим безразличием.

Китайские стихи не создают новой реальности и не проникают в другую реальность. Они дают выговориться той, что есть. Стихи извлекают смысл, впрыснутый в мир. Тем самым они не отвергают природу, не конкурируют с ней, а завершают ее. Связывая природу с человеком, они делают мир по-настоящему единым. В этом смысле каждое произведение искусства – манифестация целостности бытия.

Суть модернистского мироощущения – в осознании исчерпанности западного пути. Кризис объективной реальности, оказавшейся лишь сконструированным языком и культурой артефактом, соединился с исчезновением самого субъекта познания – нашей личности. После Маркса и Фрейда человек стал игрой классовых сил или подсознательных вожделений. У заглянувшего в эту гносеологическую бездну художника остался один выход – начать все сначала, вернуться к исходному, еще не расчлененному концепциями и категориями состоянию мира. Модернизм был не развалом, а свалкой – первым опытом синтеза планетарной культуры.

Для того чтобы увидеть восточные черты модернистской эстетики, совершенно необязательно подыскивать восточные корни каждому шедевру XX века. Даже не следуя за «Катаем»,

современный художник искал того же, что и китайские мудрецы.

Модернизм был постхристианским, посттеологическим и постфилософским течением, которое стремилось перейти:

– от двух к одному;
– от трансцедентности к имманентности;
– от религии смерти к религии жизни;
– от агона к танцу;
– от субъективности к объективности;
– от метафоры к вещи;
– от логоса к бытию;
– от слова к жесту;
– от концепции к аналогии;
– от изображения к отражению;
– от антитезы к полярности.

7

Грандиозный по замыслу эпос Эзры Паунда – его поражающие размахом и раздражающие сложностью Cantos – самый амбициозный памятник Востоку на Западе.

Эта поэма должна была разрешить центральную проблему нашего времени. Модернизм сформулировал ее так: беда Запада – отсутствие универсального мифа. Без него миру не избежать душевного одиночества и духовного одичания. Миф – это карта бытия, дающая каждому ответы на все вопросы. Мир, истолкованный мифом, можно охватить мысленным взглядом, его можно понять, в нем можно жить. Заменившая миф наука лишила вселенную общего знаменателя. Она дала нам фрагмент вместо целого, превратив человека в специалиста, утешающего себя лишь тем, что невежество его не всесторонне.

Лишить культуру мифа означает оставить людей без общего языка и обречь их на рознь и войны. Паунд считал, что спасение – в искусстве, которое он понимал как средство связи: «Коммуникация – цель всех искусств». Главное из них – эпос. Он – словарь языка, на котором говорит культура. Эпос – ее коллективный голос. Он создает ритуалы, скрепляющие человеческую расу. Эпос защищает нас от страха перед неведомой судьбой. Превращая будущее в прошлое, он изживает время, заменяя темное грядущее светлой вечностью настоящего.

Непосредственной причиной возникновения Cantos послужила Первая мировая война. Паунд и его друзья, прежде всего Элиот, считали войну симптомом еще более страшной болезни – распада единого культурного образования, которым на протяжении веков был Запад. Новое время родило новые народы. Лишенные общего языка, культуры и веры, они обречены воевать. Исторические катаклизмы вызваны не политическими

причинами, а утратой внутренних ценностей: мир, забывший о красоте и благодати, становится жертвой бездуховного технического прогресса.

Окончательный замысел Cantos сформировался у Паунда под влиянием «Улисса», оказавшего сокрушающее воздействие на всех соратников Джойса. Вдохновленный им Элиот писал: «Заменив нарративный метод мифологическим, Джойс сделал современный мир вновь пригодным для искусства». Для Паунда «Улисс» стал толчком к созданию произведения, которое заняло всю его долгую и мучительную жизнь.

Написав нового «Одиссея», Джойс создал демократический эпос повседневности, эпос заурядного обывателя. Он рассказал историю Улисса, вернувшегося домой.

...

Стоило взглянуть, как разные души выбирали себе ту или иную жизнь. Последней из всех выпал жребий идти выбирать душе Одиссея. Она помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далекого от дел, наконец, она насилу нашла ее, где-то валявшуюся, все ею пренебрегали, но душа Одиссея, чуть увидела ее, с радостью взяла себе.

Платон

Джойс перенес эпос из героического прошлого в будничное настоящее. Паунд мечтал об эпосе, который соединит Запад с Востоком («элевсинские мистерии с Конфуцием») и сделает прошедшее настоящим. С выдающей мегаломанию сдержанностью Паунд называл свои Cantos «песней племени», «поэмой, включающей историю».

История – главная героиня Cantos, но прежде, чем отразиться в зеркале поэзии, ей следовало воскреснуть. Новаторство Паунда заключалось не в изобретении нового (футуризм он считал поверхностным течением), а в оживлении старого, в реанимации омертвевшей под холодными руками филологов поэтической традиции. Своим орудием Паунд сделал перевод. За что бы ни брался Паунд – аллитерационную англосаксонскую поэзию,

звукопись провансальских трубадуров, иероглифику китайской лирики – он преследовал одну цель – сделать старое новым и, как он мечтал, вечным.

...

Организм чистой картины истории, каковым был мир Плотина, Данте и Бруно, созерцается, внутренне переживается, постигается, как гештальт и символ, и наконец воссоздается в поэтических и художественных концепциях.

Шпенглер

Острая оригинальность Паунда была связана не столько с материалом его стихов, сколько с позицией их автора. Квазипереводы Паунда выявляли ментальность нашей «археологической цивилизации», пытающейся по «шелковым лохмотьям прошлого» восстановить историю как целое. Паунд работал над «разумом Запада». Он пытался отредактировать этот бесконечно запутанный палимпсест, в котором эпохи и культуры просвечивали сквозь друг друга.

Его переводы вовсе не вели к еще большему накоплению знаний. Они должны были перестроить, упорядочить и соединить бесчисленные фрагменты в общую нервную систему, обслуживающую всю человеческую культуру. Это напоминало скорее нейрохирургическую операцию, чем литературное ремесло.

Переводы Паунда были так необычны, что после публикации поэмы «Омаж Проперцию», заново открывшей читателям римского классика, профессор-латинист предложил переводчику покончить с собой.

Паунд не доверял языку. Его волновало не что сказал автор, а то, о чем он умолчал. Выслеживая автора по его стихам, Паунд переселялся в чужие строчки, надевая маску другого поэта. (Один из его лучших сборников так и называется: «Personae» – «Личины».) Такие маски обладали сглаженной индивидуальностью – как в тетре Но, они позволяли актеру забыть о себе ради того универсального, что выражали их маски.

Переводя, Паунд вживлял прошлое в настоящее. Далекие и забытые строки, как черенки, прививались к древу мировой

поэзии. Переводы Паунда напоминали не гербарий, а сад. Из живых ростков истории Паунд мечтал собрать свои «Cantos».

...

Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же "сейчас". Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней – иначе оно завянет.

Мандельштам

Несмотря на необъятно огромный и разнообразный материал, вошедший в Cantos, все они устроены одинаково. Их сложную динамику образует вихревое движение стихов вокруг сюжетных стержней, связывающих ряд песен в циклы. Пронизывая пространство и время, эти архетипические оси рифмуются друг с другом, образуя и разворачивая тему. В тексте каждой песни кружатся отдельные строчки, цитаты, имена, фрагменты подлинных документов, намеки на старинные легенды – все те «светящиеся детали», которые Паунд «черпал из воздуха живой традиции». Каждое слово тут обладает исторической памятью, которую оно не утрачивает, становясь частью целого.

Архетипические герои и понятия – «Одиссей», «Дионис», «Данте», «солнце», «кристалл» – служат иероглифическими знаками особого поэтического языка Паунда, важным элементом которого являются и подлинные китайские иероглифы, вставленные в текст в самых многозначительных местах.

Этот грандиозный механизм отдаленно напоминает приведенный в движение многомерный кубистический коллаж. Сложность этой поэзии объяснялась тем, что Паунд обращался к сверхсознанию читателя, которое, собственно, и должно было родиться в процессе восприятия поэмы.

Замысел Паунда неплохо описывает не менее фантастический проект другого великого модерниста, также страстно увлеченного Востоком, – Германа Гессе. Cantos можно сравнить с игрой в бисер, цель которой – «магическое проникновение в отдаленные времена и состояния культуры».

...

Игра в бисер – игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры. Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи… Умелец Игры играет, как органист на органе. Его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира.

Гессе

Поэт укрощает хаос, отделяя необходимое от лишнего. Соединяя максимально далекое в безусловно близкое, он создает целое из несопоставимого. Паунд, однако, как китайцы, оставлял синтез читателям. Его стихи состоят «из несвязанных, плавающих в пустоте строк» (Элиот). Чтобы вернуть языку первозданную аморфность иероглифической поэзии, он убрал из разреженной атмосферы своей поэмы синтаксис. Здесь нет авторитарной грамматики – поэт оставляет нас с тем миром, что нам предстоит заново собрать.

Cantos – стихи о прошлом, но существуют они в будущем. Они должны инициировать процесс, результатом которого и станет «песня племени». Поэма Паунда – не законченный продукт, а утопический проект, осуществление которого возможно лишь в коллективном труде, объединившем усилия всего человечества.

Этот труд – рождение мифа.

Квинтэссенция китайской темы у Паунда – XIII Canto. С текстами «учителя Куна» Паунд никогда не расставался. Они были с ним даже в пизанском заключении, где он продолжал заниматься переводами. Текст этого Canto – свободная контаминация мотивов, взятых в основном из главного конфуцианского источника – «Аналекты». Разорванные строки стихотворения соединены, как в Библии, только сочинительным союзом «и». Образы, цитаты, мысли и описания нанизываются друг на друга в видимом беспорядке. Каждый элемент, однако, связан с богатой интерпретаторской традицией, которую поэт свободно развивает.

Метод Cantos, в сущности, отрицает потребность в комментарии. Исторические и философские аллюзии должны не расшифровываться, а восприниматься напрямую, в обход

анализирующего сознания. Ценность каждой детали зависит не от ее места в традиции, а от ее способности участвовать в строительстве мифа. Паунд для того и писал свои стихи, чтобы они заменили комментатора поэтом, дающим читателю все необходимое. Однако неудача Cantos в том, что часто они совершенно непонятны без комментария. И все же Cantos нуждается не столько в сносках, отсылающих читателя к источникам Паунда, сколько в вольной трактовке, проясняющей рисунок авторской мысли. Комментарий к Cantos неизбежно обращается в медитацию на предложенную поэтом тему.

В 13-м Canto Паунд изображает Конфуция среди учеников. Все эти бегло, но выпукло описанные характеры объединяет стремление к тому нравственному совершенству, которое одни комментаторы связывают с человеколюбием, другие – со стремлением реализовать свою натуру. К этой общей цели каждый идет собственной дорогой.

Как собеседники Сократа в платоновских диалогах, ученики Конфуция представляют определенный человеческий тип, модель поведения, способ отношения к обществу. Паунд специально подчеркивает резкие различия между ними. Это не мешает Конфуцию, который отказывался превращать учение в жесткий нравственный канон. Поэтому каждый ученик получает ответ – «по его природе». Конфуций не боится противоречий – он видит в них истину. Его мудрость не в системе запретов и наставлений, а в гибкой реакции на ситуацию и личность. Его слово соответствует человеку. Оно не давит, а указывает. Зная об ограниченности речи, он и не пытается сказать самого главного.

Его духовный урок – в примере, в терпимости, в доброжелательности. Совет учителя лишь помогает вслушаться в себя, приблизиться к себе, стать тем, кем ты не можешь не быть. Мир подвержен постоянным изменениям, и человеку надлежит быть свободным от тяжелой узды неменяющегося закона.

Антитеза закону – ритуал. Участие в нем исключает насилие. Это добровольная ноша. Она не тяготит, а радует. Прообраз связанного не законом, а ритуалом мира – семья. Поэтому Конфуций у Паунда становится на сторону отца, спрятавшего от наказания сына-убийцу. Естественный закон человечности для него выше искусственного закона государства.

Архетипической осью 13-го Canto служит высшее выражение ритуала – порядок. Так Паунд переводит бесконечно богатое смыслами слово, обозначаемое китайским иероглифом «ли». В отличие от аристотелевской традиции, требующей искать порядка в наших ментальных конструкциях, китайский порядок связан с внутренней структурой самих вещей. Он не привносится извне ни

божественной волей, ни человеческим произволом. «Ли» изначально присутствует в мире. Наша задача – дать ему самораскрыться, не мешать порядку проявить себя сквозь нас.

Упорядоченная жизнь естественна. Она не требует государственного насилия. Порядок вообще ничего не требует, он только дает – дает жизни сложиться так, как ей свойственно, позволяя каждому занять свое место, предназначенное ему его собственным естеством.

Естественная жизнь не нуждается в сверхъестественном. Поэтому Конфуций Паунда отвергает метафизику своим молчанием о жизни после. В Китае не было той пропасти между Богом и человеком, что постоянно рождала бурю в западной душе. На Востоке, где всё парно, Небо существует только вместе с Землей. Оба они происходят из одной живородящей пустоты – Дао, к которому ведет познание любых вещей. Их природа так же необъяснима, таинственна и бесхитростна, как природа Бога. Поэтому Конфуций учит не богословию, а религии – умению вместить свою малую жизнь в большую жизнь космоса.

Следовать этому идеалу трудно, но лишь потому, что никто, кроме нас, не может проложить к нему дорогу. Только методом проб и ошибок мы учимся не отклоняться в сторону от пути: «Всякий может достичь излишка, легко стрелять мимо».

Кун Паунда не спорит с другими течениями китайской мысли, а синтезирует их. Так, знаком примирения с даосами служат заключительные строки песни, в которых Конфуцию приписывается изречение о тщетности всякого поучения. На самом деле оно принадлежит Чжуан-цзы, чьи притчи жестоко высмеивали Конфуция. Объединяя в XIII Canto учителей Востока, Паунд воплощает мудрость не исторического Китая, а того утопического «Катая», который он предлагал Западу в образцы.

CANTO XIII Кун шел
мимо династического храма
в кедровую рощу
и спустился к реке.
И с ним были Жань Цю
и Дянь, говорящий тихо.
И: «Все мы незнатны, – сказал Кун. —
Может, вам заняться колесницами?
Тогда вас узнают,
Или, может, мне заняться колесницами,

а может, луком?

Или произнесением публичных речей?»

И Цзылу сказал: «Я бы оборону привел в порядок»,

И Жань сказал: «Если б провинцией правил,

То получше б навел в ней порядок».

И Чи сказал: «Я бы маленький храм предпочел в горах,

с благочинным порядком

и уместным ритуала свершением».

И Дянь сказал (пальцы на струнах люни —

низкий звук все звучал,

хоть рука и покинула струны —

и, как под листьями дым, таял звук,

и он провожал его взглядом):

«Старая купальня,

И мальчики плюхаются с настила,

Или сидят на траве, играя на мандолине».

И Кун на всех разделил улыбку.

И Гунси Хуа пожелал узнать:

«Кто ж верно ответил?»

И Кун сказал: «Все, все ответили верно,

ибо каждому по его природе».

И Кун указал тростью на Жун Яна.

(Жун Ян был его старшим.)

Жун Ян сидел на обочине, притворясь

собирателем мудрости.

И Кун сказал:

«Ты, старый дурень, ну-ка вставай,

Поднимись и найди себе дело».

И Кун сказал:

«Нужно уважать дар младенца,

как только вдохнет он чистый воздух,

но кто и в пятьдесят ничего не постиг,

уважения не стоит».

И еще: «Когда князь соберет вкруг себя

всех мудрецов и художников, не найти его

сокровищам применения достойней».

И Кун сказал, и даже написал на листьях дерева бо:

«Если внутри человека нет порядка,

порядку не выплеснуться наружу.

И если внутри человека нет порядка,

Не будет порядка в семействе его.

И если у князя нет порядка внутри,

не навести порядка ему во владениях».

И Кун дал миру слова «порядок»

и «братство»

И ничего не сказал о «жизни после».

И он сказал:

«Всякий может достичь излишка,

легко стрелять мимо.

Трудно устоять посредине».

И они сказали: «Если кто совершит убийство,

Должен отец его защитить и спрятать?»

И Кун сказал:

«Должен».

И Кун отдал дочь Гунье Чану,

Хоть в тюрьме бывал Гунье Чан.

И он отдал племянницу Нань Жуну,

Хоть от дел отставили Нань

Жуна.

И Кун сказал: «Ван правил с умеренностью,

И в его дни содержалась в порядке держава.

И даже я помню

день, что оставил пробел летописцам,

потому, говорю, что не знали, о чем писать.

Но прошло, боюсь, это время —

день, что оставил пробел летописцам,

но прошло, боюсь, это время».

И Кун сказал: «Без характера вам

не сыграть на инструменте этом

или музыку исполнить, годную для од.

Ветер сдувает цветы абрикоса

с востока на запад.

И устал я удерживать их от паденья».

Перевод А. Гениса

8

Cantos – провал, который Фолкнер назвал бы блестящим. Трагедия Паунда в том, что мощные по мысли фрагменты, редкие по красоте отрывки, пронзительные по глубине чувства строки и незабываемые по яркости детали не сложились в целое. Эпос не получился. Текст Cantos остался в истории литературы, а не просто в истории.

Паунд мечтал создать универсальный язык символов-иероглифов, на котором можно выразить любую ситуацию или явление. Как Библия, «Одиссея» или конфуцианский канон, его Cantos предлагали систему образов, вмещающую весь человеческий опыт. Способность Cantos описывать вечное и всеобщее должна была сделать поэму «песней племени».

Не вышло. Паунд не смог дать миру новый язык, а культуре – новый инструмент. Его игра в бисер не состоялась. С ним произошло примерно то же, что с героем Гессе. Ганс Кнехт, решив проверить ценность Игры, потратил несколько лет на расшифровку каждого знака одной из ее партий. Переведя

обобщающие алгебраические символы обратно в конкретный арифметический мир, он уничтожил сокровенный смысл Игры, распустив сотканное полотно на отдельные нити.

Примером удавшейся игры в бисер может служить «Москва – Петушки». Сращенная из бесчисленных цитат, реминисценций и аллюзий, поэма вобрала в себя литературно-исторический контекст двух веков русской культуры. Органичность этого образования делает поэму прозрачной для русского читателя. Успех этот достигнут, однако, лишь в пределах своей культуры. Даже в совершенстве знающий язык иностранец не способен разыграть ерофеевскую партию. Ему нужен обратный перевод, разбирающий текст на составные части. Об этом свидетельствуют комментарии, смехотворно дотошные для русского читателя, но необходимые иноземцу.

Паунд надеялся, что мировая культура прозвучит в его поэме одним аккордом. Обращенная к интуитивному, а не абстрактному восприятию, поэма, мечтал он, будет доступна каждому. Паунд рассчитывал, что его поймут все – его поняли немногие. Разница сокрушительна, ибо она отменяет главное – идею эпоса.

В пизанских Cantos, подводя итог труду своей жизни, Паунд назвал себя «одиноким муравьем из разрушенного муравейника». Речь тут не только о лежащей в руинах послевоенной Европе. Муравейник – образ самоотверженной целеустремленности, безусловного взаимопонимания и всеобъемлющей солидарности, ставших инстинктом. Не став муравейником, Cantos утратили предназначавшийся им высокий смысл.

Однако культура XX века, как это всегда бывает, распорядилась наследством Паунда не так, как мечтал автор. Она взяла у него не цель, а метод. Маршалл Мак-Люэн, навещавший Паунда в сумасшедшем доме, видел в нем первого поэта всемирной деревни, который пытался создать грибницу человечества, объединив мир сетью своих Cantos.

...

Идея Мак-Люэна о поэзии Паунда как одном бесконечном предложении предвосхищает те изменения в структуре восприятия и моделях познания, которые вызывает в нашем обществе развитие электронной массмедиа. Cantos с их открытой композицией и асимметрическим

ритмом выводят поэтику Паунда за пределы литературы, сближая ее с кинематографом, новой музыкой и другими дионисийскими тенденциями сегодняшней культуры».

Фрула

Препарированный Фенелозой и Паундом миф «Катая» унаследовали битники. Трактат Фенелозы стал их манифестом (он до сих пор выходит в издательстве сан-францисского книжного магазина City Lights, где родилось это движение). Опыт Cantos помог битникам срастить Уитмена с китайцами, чтобы создать не только новую поэзию, но и новую культуру – контркультуру. Когда Ален Гинсберг приехал к престарелому Паунду в Венецию, он привез с собой, как дань своего поколения учителю, пластинки «Битлз».

Опыт Cantos не прошел бесследно и для нашего времени, эпохи рока, Интернета и нью-эйджа.

Брак Запада с Востоком все же состоялся, и плодом его стало современное искусство, которое, чередуя бешеный напор с трагическим отчаянием, ищет новый способ коммуникации. Сегодняшний художник стремится сократить расстояние между умами. Он пытается вывести искусство на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа. Прорываясь сквозь язык, он общается с нами не словами, а породившими слова импульсами. Поэтому в современном искусстве, как в набоковской формуле поэзии, мало смысла и много значения. Сегодняшнее искусство мечтает о внесловесном, внепонятийном контакте, который позволит одному сознанию перетекать в другое, как «переливается вода из одного сосуда в другой по шерстяной нитке».

Когда великое искусство Запада, утончаясь и углубляясь, дошло до предела познания, оно остановилось в трагической немоте перед тем, что сказать нельзя. Обходя эту преграду, все по-настоящему новое в искусстве либо осознанно обращается к опыту Востока, либо неосознанно идет по его следам. Современный художник не говорит, а указывает на несказанное, он пытается передать то, что нельзя понять, он рассказывает о вещах на их языке, он учится не изображать мир, а сливаться с ним, забыв о себе. Ибо лишь отказавшись от «сверхприродного статуса», дарованного ему западной традицией, человек вновь сможет стать не «господином сущего, а пастухом бытия».

Даже беглый взгляд, брошенный вслед ушедшему веку, откроет то, чего нельзя не заметить: Востоку удалось остранить

Запад, сделать его, как мечтал Паунд, новым. Сегодня восточный миф так глубоко проник в недра нашей культуры, что мы уже перестали замечать те судьбоносные перемены, которые соединили Запад и Восток, дав им стать тем, чем они всегда были: ян и инь мировой души.

Гао Синцзянь: сюрпризы глобализации

1

Помимо всего прочего, роман – в своей самой распространенной и общепринятой форме – чрезвычайно емкий конденсатор информации. Мы настолько привыкли полагаться на его познавательную ценность, что с легкой душой задаем вопрос, о чем написан тот или иной роман. Нам это не кажется странным, хотя уже куда глупее звучит вопрос, о чем это стихотворение, тем паче – симфония.

Это и понятно – поколениям читателей роман честно служил надежным источником знаний по не касающимся их вопросам. Конечно, роль романа отнюдь не исчерпывалась этой служебной функцией, но важность ее не следует преуменьшать. Облаченный в увлекательную форму компендиум знаний, роман не только удовлетворял праздную любознательность, но и утешал представлением об умопостигаемом мире.

Мой любимый пример – творчество Жюля Верна, который на рубеже XIX и XX веков стал самым читаемым в мире автором. Вот характерная цитата из его книги «20 000 лье под водой»:

«“Go ahead!”» – распорядился капитан Фарагут.

Приказание сейчас же было передано в машинное отделение по аппарату, приводимому в действие сжатым воздухом; механики повернули пусковой рычаг. Пар со свистом устремился в золотники. Поршни привели во вращение гребной вал. Лопасти винта стали вращаться со все возрастающей скоростью, и “Авраам Линкольн” величественно тронулся в путь».

Такой род повествования оказался наиболее живучим в массовой литературе, включая и большую часть советской словесности. Законсервировав викторианскую традицию, она сделала своим любимцем максимально насыщенный информацией производственный роман. (Это обстоятельство привело к известному литературному курьезу. Когда на Западе появился перевод либерального романа Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», американский критик ограничился отзывом в одну строчку: «Из этой книги читатель узнает о трубах куда больше, чем ему хотелось бы».) К производственному роману тяготеют даже детективы. Скажем, самый популярный сейчас в России автор этого жанра Б. Акунин умело и добросовестно вводит в свои книги массу полезных сведений.

Великие романисты первыми почувствовали исчерпанность

приема, которым они так умело пользовались. Поворотный момент можно найти уже у Толстого. В начале пятой книги «Анны Карениной» Вронский встречает Голенищева, старого приятеля, ставшего литератором. Посвящая друга в замысел своего труда, говорит: «У нас, в России, не хотят понять, что мы наследники Византии…» Трудно поверить, что Стендаль, Бальзак или автор «Войны и мира» упустили бы шанс изложить тут свои взгляды на Византию, но читатель «Анны Карениной» этого не узнает, потому что Толстой сосредоточился не на концепции Голенищева, а на том, как его слушает Вронский.

Как признавал Джойс, Толстой подготовил явление модернистского романа, который уже демонстративно пренебрегал такой низкой заботой, как снабжать читателя информацией о той или иной области жизни. Замкнутый в нарциссизме, новый роман познавал не жизнь, а себя, замещая способами повествования его – повествования – предмет. Джойс в «Улиссе» информацию не излагает, а упоминает, подразумевая, что читатель ее опознает. Это провоцирует на создание огромного комментария, помогающего меньше, чем мы на это вправе рассчитывать, ибо что нам от того, как называются, кем написаны и когда вышли глупые песенки, вертящиеся в голове Блума. Они – знак времени, его отпечаток в сознании, след, бесспорно присутствующий, но никуда не ведущий.

С точки зрения информационной ценности, такой роман напоминает черную дыру астрономов. Засосав в себя бездну сведений, модернистский роман их поглощает, ничего не излучая взамен. Что не способствует его широкой популярности. Пытаясь вернуть ее себе, постмодернистский роман, взяв традицию в кавычки, вновь обратился к прежней задаче – расширять кругозор читателя. Неудивительно, что шедевры постмодернизма – все романы Умберто Эко – живо напоминают Жюля Верна.

Интересно, что к тому же источнику обратился и другой мастер постмодернистского романа, Сорокин, который обратил производственный роман в абсурдный, опустив цель подробно описываемого технологического процесса.

Беда в том, что вторичность такого опыта лишает роман органичности, которую ему обеспечивал просветительский пафос.

Другой – куда более острый способ обращения с информацией – предложил Солженицын. Он перешел от замкнутой романной структуры, которая свойственна его ранним вещам, к разомкнутому, как словарь, «Архипелагу». Позволяя бесконечно наращивать части, эта книга предусматривает сложнейшую корневую систему ссылок, комментариев, индексов. Устройством «Архипелаг» напоминает любимую

постмодернистской эстетикой ризому. В сущности, это гипертекст о ГУЛАГе. Жанровая новизна, подчеркнутая и самим автором, позволяет назвать «Архипелаг» предтечей интернетовской словесности. И если это сравнение не кажется очевидным, то только потому, что Солженицын несравненно талантливее Интернета, который пока мало чем отличается от забора – в силу своего подросткового возраста. По этой же причине в художественную литературу Интернет ничего еще не добавил, но кое-что в ней изменил и многое обесценил.

Главная, хотя и малозаметная перемена связана с тем, что Интернет сделал информацию доступнее, чем она была когда-либо раньше. Это вовсе не значит, что нам и в самом деле стало проще добывать необходимые сведения. Несовершенство техники и отсутствие авторитетной редактуры мешают освоить грандиозные возможности Интернета. Важна, однако, не конкретная польза, а ощущение общедоступности. Само присутствие Интернета в нашей жизни меняет статус информации. Проникнув в каждый дом, Интернет стал необходимым и незаметным приспособлением, вроде водопровода. Сбор знаний стал чисто технической задачей, что приводит к инфляции информации. Эрудиция теряет престиж, приобретая привкус плебейского ремесла. В век Интернета Паганель не может быть героем, и нам – в отличие от альманаха моего детства – уже не хочется «все знать», ибо для этого есть электронные рабы.

Уступив Интернету самую легкую часть своего труда – просвещать читателя, роман остался без работы.

В старые времена писатели обычно знали, что хотели сказать. Но что делать автору, который не знает, что он хочет сказать? Точнее, знает, что то, что он хочет сказать, сказать невозможно.

2

Ответ следует искать, как и сто лет назад, на Востоке. На рубеже XIX и XX веков увлечение японским искусством привело к рождению первого оригинального стиля XX века – art nouveaux и к становлению эстетики модернизма в целом.

На границе XX и XXI столетий подобную стилеобразующую роль может сыграть Китай.

Век назад, когда Дальний Восток только открывался Западу, европейцы сравнивали Японию с Римом, а Китай – с Древней Грецией. Японцы, как римляне, унаследовав более древнее и богатое искусство своих учителей, первыми передали его миру в упаковке своей культуры. Китайцы нам знакомы меньше. Сейчас эта ситуация стремительно меняется. Мы чувствуем острую необходимость понять художественный язык, систему образов,

эстетические категории, а главное – сокровенные истоки культуры, обещающей играть громадную роль в наступившем столетии.

Китайская карта стала самым неожиданным сюрпризом глобализации, которая проявляет себя совсем не так, как одни ждали, а другие боялись. Оказалось, что планетарная культура рождается не только тогда, когда Запад приходит на Восток, но и когда Восток добирается до Запада. Входя в состав всемирной цивилизации, китайская эстетика помогает рождению истинно планетарного искусства со всеми его еще не исхоженными путями.

В них-то и состоит уникальная для нас ценность Китая, развивавшегося вне контакта с Западом. В сущности, диалог с китайской мыслью – это разговор с пришельцами, о которых мы не устаем тосковать в нашем космическом одиночестве.

Если я с раздражающим даже меня упорством ссылаюсь на Восток, то только потому, что за этим стоит сырая, эмпирическая реальность того 2001 года, жизнь которого мы сейчас обсуждаем. Китай сегодня повсюду: от первых полос газет до полок магазинов, откуда трудно – во всяком случае в Америке – выйти без выпущенного в Китае изделия. В культуре это влияние проявляет себя более вкрадчиво, но не менее настойчиво – в том числе и в России.

Я не хочу вербовать себе сторонников в отечественной литературе, поэтому просто бегло упомяну дзеновскую эксцентрику пелевинского «Чапаева», русско-китайский жаргон сорокинского «Голубого сала», буддийскую лирику Гребенщикова, опыты Рубинштейна, который так удачно пародирует древнекитайскую философскую прозу и чанскую словесность. (Эти и другие примеры бытования восточного мифа в новой российской словесности подробно исследованы живущим в Японии востоковедом Людмилой Ермаковой.) Были попытки поместить в этот ряд и главный козырь русской литературы нашего времени – Иосифа Бродского, который в последние годы жизни проявлял живейший интерес к древнекитайской поэзии.

Вот выполненный Бродским перевод хрестоматийного стихотворения Ли Бо «Вспоминая родную страну»:

Сиянье лунное мне снегом показалось,
Холодным ветром вдруг дохнуло от окна…
Над домом, где друзья мои остались,

Сейчас такая же, наверное, луна.

Впрочем, дело не в том, чтобы подкрепить авторитетом Бродского складывающуюся тенденцию. Жанр разговора, обусловленный его датировкой, подразумевает не подведение итогов, а разметку перспектив. Важно не что было, а что может быть, исходя из того, что происходит сегодня.

Вооружившись этим соображением, я решусь выделить два самых характерных и знаменательных события в культурной хронике 2001 года. Нобелевская премия китайскому писателю Гао Синцзяню, автору романа «Чудотворная гора», и широкий успех китайского же боевика «Крадущийся тигр, невидимый дракон».

Я специально свел события высокой и массовой культуры, чтобы сформулировать одну общую закономерность: наиболее успешны сегодня на Западе экзотические произведения искусства. Но это особая экзотика, которая заключена не в теме, не в сюжете и не в материале, а в эстетике. Меняя не материал, а способ его препарирования, она заставляет нас приспособиться к новой оптике. Мы видим другой мир другими глазами. Такой взгляд органичен только для уникальной культуры, которая делится с нами своим мировоззрением.

Удобный в своей наглядности пример тому – китайская картина «Крадущийся тигр, невидимый дракон» Энга Ли, тайваньского режиссера, работающего в Америке. Став первым по-настоящему успешным заграничным фильмом в истории США, он побил все рекорды и на международном рынке. Лента Энга Ли собрала в кассах более двухсот миллионов долларов, получила десять номинаций на Оскара и четыре Оскара, включая, естественно, приз за лучший иностранный фильм.

Явление «Тигра и дракона» окончательно убедило мир в том, что азиатское кино сейчас переживает настоящий бум. При этом надо отдавать себе отчет, что поскольку все дальневосточное искусство развивалось в русле китайской традиции, служившей Восточной Азии той же опорой, что Эллада – Европе, то, в какой бы стране ни снимался тот или иной фильм, он несет на себе отпечаток классической китайской поэтики. Именно она, а не особенности пейзажа или этнографические черты быта, делает экзотическим азиатское кино. Чтобы уловить художественную специфику этого мировидения, надо помнить о ее древних истоках.

Новое кино делит со старой китайской поэзией отношение к художественному произведению, которое понимается как эмоциональная икебана, чувственный иероглиф, импрессионистская криптограмма. Это зашифрованная

инструкция к переживанию того невербального опыта, который позволяет зрителю – и читателю – преодолеть расстояние, время и культурные барьеры, чтобы вступить в мгновенный контакт с автором.

Об этом интересно сказал сам Энг Ли: «В китайском фильме камера всегда показывает сперва пейзаж, потом героя, и наконец, то, на что он смотрит, – скажем, луну. Только так автор может рассказать о внутренних переживаниях своих персонажей. Это своего рода китайский психоанализ. Мы никогда не говорим ни о чем прямо. Суть китайского искусства да и китайской души, в том, чтобы, скрывая чувство, сказать о нем не говоря. Это и есть "невидимый дракон" нашей культуры».

Странная сказка про Тигра и Дракона, наделавшая столько шума в кинематографическом мире, прекрасно раскрывает экзотические особенности китайской поэтики. На первый взгляд, эта картина легко вписывается в жанр рукопашных фильмов, которые в изобилии поставляет на Запад Дальний Восток. Энг Ли действительно будто вышивал свою шелковую картину по канве гонконгских фильмов о восточных боевых искусствах. Однако своим взлетом «Тигр и дракон» обязан умелому осложнению сюжета.

Энг Ли снял не Китай, а сон о Китае. Легкая сюрреальная дымка прикрывает внутренний конфликт картины. Он – в мучительных и трагически несостоявшихся попытках соединить две противоположности: ян и инь. Иными словами, Энг Ли сделал фильм о любви, на что намекает и название: тигр в китайской символике – мужское начало, дракон – женское. Сложные отношения так связывают трех героев, что ни один из них не может сказать другому о своей любви. Вместо слов – поединки. Поэтому все драки в фильме – своего рода брачный балет, а сама лента – психосексуальная драма, жанр, которым Энг Ли, кстати сказать, и известен в Голливуде.

Впрочем, как всегда бывает с удачными образцами сегодняшнего искусства, «Тигр и дракон» толкуется на нескольких уровнях, не отменяющих друг друга. Поэтому изощренные психологические тонкости не помешали картине стать первым азиатским боевиком, завоевавшим всемирное признание – на своих, что самое важное, условиях.

Менее заметное, но по-своему историческое событие – первая Нобелевская премия представителю китайской литературы. Присуждая высокую награду живущему во Франции китайскому прозаику, драматургу и художнику Гао Синцзяню, Нобелевский комитет в своем решении особо отметил первый роман лауреата «Линьшань» – «Чудотворные горы» (вариант перевода – «Гора

духов»).

Эта книга ни о чем. Ее безнадежно запутанная вязь делает невозможным пересказ. Критик может разве что перечислить фабульные мотивы, которые пунктиром прошивают напоминающее ковер повествование. Текст составляют обрывки путевого дневника, этнографических записок и любовной драмы. Однако все эти нити слишком зыбки, чтобы служить композиционным каркасом. Такой же призрачной природой отличается и авторский персонаж, которому Гао дал три голоса: «Я», «Он» и «Она».

Неудивительно, что, пытаясь прочесть «Чудотворную гору» как роман, мы теряем внутреннюю связь, оправдывающую текст. В поисках привычного мы утрачиваем общую перспективу, которая делает произведение цельным, законченным и самодостаточным. Ключ к бессюжетной сюжетности Гао – в классической традиции, объясняющей живопись, поэзию и философскую прозу старого Китая.

Лю Се, автор средневекового эстетического трактата «Дракон, изваянный в сердцах письмен», наставлял писателя: «Чувства и намерения следует сделать душою, факты и замыслы – остовом, слова и красоты – мышцами и кожею». Из этого следует, что главное в тексте невидимо, как душа. Без нее книга будет безжизненной куклой.

Поэтому ученые знатоки считали недостойным следовать за внешней канвой событий. Книга, исчерпывающаяся своим содержанием, относилась к низкому жанру сяошо (что-то вроде нашей беллетристики). К этому разряду китайская эстетика относила даже прославленные, любимые всем Китаем романы.

Легенда рассказывает, что автор знаменитого романа «Речные заводи» был наказан: три поколения его наследников рождались глухонемыми. Столь суровое отношение к прозе занимательного вымысла объяснялось тем, что единственным творчеством, достойным подлинного художника, китайская традиция считала «литературу чувств». Высокая словесность – вэнь, проникая в глубины мирового бытия, приникает к его источнику – дао. Для этого автору нужно только сердце – особый орган, позволяющий реальности высказать себя, явить себя миру. В центре сердечной литературы стоит не сюжет, а ситуация, лирическое событие, толкнувшее автора на погружение. Поэтому вэнь, не признавая эпики, воплощается исключительно в лирике. Автор пишет о том, что его поразило, рисует те обстоятельства, которые привели его к прозрению. Истинной реальностью может считаться лишь то, что прошло сквозь авторское сердце. Другая, объективная действительность – бессмысленная, немая, безжизненная и

бездушная модель, картонный макет мироздания. Субъективируя реальность, китайская традиция растворяла в ней автора. Классическая поэзия всегда безлична: в ней говорит не автор, а сама ситуация, породившая его чувства. Такая парадоксально внеличностная лирика переводит словесность в пассивный залог, о котором так много писал Бродский: настоящий поэт говорит не своим голосом, он – ухо бытия и его гортань.

Книгу Гао мы может оценить, лишь прочитав ее в контексте китайской культуры, на полотне которой автор «Чудотворной горы» вышивает свои узоры. Поэтому, хоть мы по привычке и называем это сочинение романом, больше бы книге подошел иной жанр: пейзаж души.

3

Тему информационной инфляции, о которой говорилось вначале, исчерпывает реплика китайского философа Чжуан цзы: «Как это мелко: знать лишь то, что известно!»

С древности живя с этим парадоксом, китайская культура накопила особый опыт обращения с тем, чего нельзя высказать. Речь идет о табу, наложенном не обычаем, а самим условием человеческого существования, ставящим предел нашему познанию, но не нашему любопытству. Такая ситуация типологически близка к тому, что переживает сегодня культура. Презрев информацию, она попала в эпистемологический стопор: говорить стоит лишь о том, о чем нельзя.

Над этим парадоксом размышлял опередивший свое время Мандельштам, чья проза кажется лучшим ответом на вопросы нового века. В его черновиках есть важный набросок: «Действительность носит сплошной характер. Соответствующая ей проза, как бы ясно и подробно, как бы деловито и верно она ни составлялась, всегда образует прерывистый ряд. Но только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его невозможно показать никакими силами и средствами. Сплошное наполнение действительности всегда является единственной темой прозы. Но подражание этому сплошняку завело бы прозаическую деятельность в мертвый тупик. Нам нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама невоспроизводимая материя».

В сущности, Мандельштам ставит перед литературой ту же задачу, что китайская эстетика: не сказать что-то о жизни, а воссоздать ее. Произведение должно быть не копией натуры, а портретом мироздания. Вместо того чтобы описать часть мира, автор набрасывает его схему, выявляя его внутреннюю организацию, порядок, который китайцы называли «ли». Нащупывая его, автор пишет, как говорил Мандельштам,

опущенными звеньями, ассоциативными прыжками, в которых каузальную связь заменяет смежность.

Автор не увязывает описываемое в причинно-следственную сетку, но представляет автономные образы, доверяя читателю нащупать их внутреннюю связь, ибо ее нельзя выразить словами. Не в силах перечислить вселенную, художник дает ее срез, восстанавливая разъятую анализом целостность. Такое произведение самодостаточно, ибо оно пользуется тем, что – с неизбежной натяжкой – западная эстетика назвала бы метонимией.

Метафора говорит, что одно – это другое. Она заставляет нас ходить по кругу, позволяя узнать описываемый предмет, но не понять его. Метонимия утверждает, что одно – это часть другого, такого другого, о котором ничего нельзя сказать.

Метафора – это лабиринт знаков. Метонимия – путеводная нить в этом лабиринте. Она ведет к выходу, но не доводит до него, ибо языку это не под силу.

Выстраивая систему метонимий, литература обносит забором неописуемое, позволяя нам не только узнать о его существовании, но и определить конфигурацию непознаваемого. Только включив его в ареал текста, автор способен передать реальность, сохранив ее целой.

К такому тексту заведомо не применим вопрос «О чем он?», ибо единственный правильный ответ будет «Обо всем».

Если XXI век, как пророчат многие, и впрямь станет китайским, то мы будем свидетелями того, как восточная эстетика, соединившись с западной литературой, омолодит нашу систему жанров и позволит начать все сначала. Можно даже предсказать, что первым на новом витке литературного развития вновь окажется роман воспитания, путевой дневник авторских прозрений.

Стивенс: портрет с переводом

1

Чужие поэты нужны, лишь когда мы не можем заменить их своими. Поскольку автор участвует в создании стихотворения наравне с родным языком, то всякий перевод лишает нас половины удовольствия.

Уистен Оден, размышляя об этом в эссе, предваряющем английское издание Кавафиса, писал, что читать стихи, написанные на неизвестном читателю языке, стоит лишь тогда, когда точка зрения поэта на мир уникальна. Если эта перспектива и впрямь неповторима, то ее не скроют звуки чужого языка. Проще говоря, стихи в переводе следует читать в исключительных случаях.

Уоллес Стивенс – как раз такой случай. Его голос необходим русской литературе, потому что она такого не слышала.

Переводить Стивенса трудно. Но природа этой трудности совсем не та, что мешает, скажем, английскому Пушкину. Беда не в языке, а в поэте: Стивенс предельно ясен и бесконечно темен. Это не оксюморон, это фундаментальное качество его поэтики, в которой неопределенность неизбежна, как в квантовой механике. Стихотворения Стивенса складываются не из строчек, а из мнемонических знаков, напоминающих автору о пути, который он проделал.

Каждый, кто был в лесу, знает, что трудно не заметить зарубку на стволе, но еще труднее понять, что она означает. Впрочем, со Стивенсом дело обстоит еще сложнее. Стихи его не загадочны, а таинственны, ибо зовут к размышлению, не приводящему к результату. От переводчика тут требуется самоуверенность дерзкого интерпретатора и тихое смирение послушника. Перевод каждого стихотворения уже несет в себе его комментарий. Что, конечно, не исключает других, самых непохожих вариантов перевода Стивенса, который и на родном-то языке постоянно ускользает от исчерпывающего прочтения.

Эта неуловимость – еще одна причина, из-за которой нужен русский Стивенс. Он представляет не столько ренессанс англоязычной поэзии, не столько изощренность модернистской литературы, не столько постфилософский дискурс XX века, сколько самого себя. Стивенс ни на кого не похож.

В первую очередь – на поэта, особенно – русского поэта. В 1879 году он родился в ничем не примечательном пенсильванском городе Ридинге. Учился, и хорошо учился, в Гарварде. Закончил юридический факультет в Нью-Йорке. Всю

жизнь работал, опять-таки – хорошо, в Хартфордской страховой компании. В ней он дослужился до вице-президента.

Гофман и Кафка тоже были юристами, причем превосходными, но профессией тяготились. Стивенс на судьбу не роптал и работой гордился. Когда к нему приходили студенты, чтобы расспросить о метафорах, Стивенс показывал на хартфордские небоскребы, которые застраховала его фирма. Он сочинял стихи по дороге в контору, в которую Стивенс – две мили в один конец – добирался всегда пешком, так и не научившись водить машину. Придуманное записывал за своим столом – украдкой.

Подчиненные узнали, что их босс – один из самых крупных американских поэтов, только тогда, когда на Стивенса посыпались награды. В сорок шестом он стал членом Американской академии изящных искусств, в пятидесятом получил самую престижную среди поэтов Боллингеновскую премию, в пятьдесят пятом, в год смерти, пришла Пулитцеровская премия.

Стивенс был человеком во всех отношениях солидным, добропорядочным и, мягко говоря, зажиточным. Жил в просторном доме. Был тучным. Любил сигары, французское вино, новую французскую живопись, французских символистов и французский язык, который, сказал он однажды, не отличался для него от английского.

Отдыхал Стивенс, как положено, во Флориде. Этому неуклонному расписанию следовала и его поэзия – тропически пышные флоридские строфы перемежались пуритански аскетическими стихами Коннектикута. Со времен Великой депрессии последних стало больше, чем первых.

Старый Стивенс суше раннего. Его поздняя поэзия напоминает гравюру с тех экзотических картин, которыми были его ранние стихи. Устроив поэтическое «Прощание с Флоридой», он стал настоящим новоанглийским поэтом:

Мой Север гол и холоден, похож
На месиво людей и облаков…
Перевод Г. Кружкова

И северные, и южные стихи Стивенса по-разному сложны, но одинаково глубоки. Все они написаны «простым человеком, – как говорил он сам о себе, – которого не интересовали простые вещи».

2

Первый сборник – «Фисгармония» – Стивенс выпустил в 1923 году, когда ему было сорок четыре. Поначалу эту книгу, ставшую

со временем одной из знаменитых книг Америки, мало кто заметил. Возможно, славе Стивенса помешало то обстоятельство, что за год до этого появились «Бесплодная земля» Элиота и «Улисс» Джойса. Англо-американский модернизм достиг акме, но на его Олимпе Стивенсу не хватило места.

Это и странно, и закономерно. Стивенс не только принадлежал к этому великому течению, но представлял его в наиболее рафинированном виде. Вместе с другими он совершал Коперников переворот в искусстве, в результате которого область интересов художника переместилась с онтологии на гносеологию – с действительности на способы ее репрезентации и манифестации.

На этом сходство заканчивается, и начинаются различия, которые привели Стивенса к заочному спору с тремя самыми прославленными из его современников – с Паундом, Элиотом и Джойсом.

Стивенс сочувствовал Паунду, звавшему поэта сделать вещи новыми. Разногласия вызывали способ и материал обновления поэзии. Паунд и его друзья стремились воссоздать ткань бесконечно сложного современного сознания. Такая стратегия требовала принципиально фрагментарной поэтики, делающей столь же увлекательным, сколь и мучительным, чтение модернистов. Молодой Элиот, зрелый Джойс и поздний Паунд превратили литературу в индустрию ассоциаций. Элиоту поэзия заменила философию, в которой он разочаровался настолько, что, отказавшись от кафедры Гарвардского университета, отправился служить в банк. Паунду поэзия должна была заменить историю. Свой незавершенный и незавершимый проект он называл поэмой, включающей историю.

Стивенс писал поэмы, исключающие историю. Его волновало только настоящее – животрепещущая длительность текущего мгновения. В стихах Стивенса мало аллюзий, почти нет истории, совсем нет прошлого. Движение времени тут заменяет эволюция мысли, ход рассуждения. Вектор поэзии Стивенса направлен не назад, не вперед, не вширь и не вдаль, а в глубь набухающего от строки к строке момента. Его стихи написаны только о том, что происходит сейчас и всегда. И это свойство придает поэзии Стивенса ту бескомпромиссную аисторичность, которая свойственна дождю и закату.

В одном из своих немногих эссе Стивенс пишет, что единственная задача поэта – определить, чем является поэзия сегодня. На этот вопрос отвечает его стихотворение «О современной поэзии».

Для стихов, говорит он в нем, прошлое – всего лишь сувенир,

вроде напоминания о приятном, но давно истекшем отпуске. Чтобы говорить на сегодняшнем языке, стихи должны быть ровесниками своих читателей. Стихи – духовный остаток от деления времени на людей, стихи – общий для всех знаменатель, делающий нас жителями своей эпохи. Стихи не могут позволить себе ничего лишнего, они должны говорить нам лишь то, что остается от нашего внутреннего монолога, когда мы, «причесываясь, танцуя, катаясь на коньках», забываем и о нем, и о себе. Поэзия, чеканит автор свою самую известную и самую неоспоримую формулу, – поиск необходимого, того, без чего не обойтись (the act of finding what is suffice).

Вот это программное стихотворение в переводе, сделанном по моей просьбе Владимиром Гандельсманом:

НАСЧЕТ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ Стих как реальное движенье мысли.

Стих, мыслящий в попытке совершиться.
Он не всегда пытал свою судьбу.
Бывало так: к его услугам сцена
Уже готова, и суфлер на месте.
Теперь не тот театр. А тот – в музее.
Стих должен жить, в конкретный говор места
Вгрызаясь, и лицом к лицу встречать
Живых, не забывая об умерших,
И пребывать в попытке совершиться.
Он должен строить новые подмостки
И, вроде одержимого актера,
В сосредоточенности бормотать слова,
Которые слух разума уловит,
Сей тонкий слух, и повторит точь-в-точь
То, что хотел услышать, – звук, в котором
(невидимая публика внимает
не пьесе, но себе) сошлось бы чувство
двоих, но слившихся в одно. Актер —
философ темноты, который щиплет
двужильную струну, и звук внезапно
исполнен правоты и полон мысли,
и ниже он не может опуститься,
и не желает нотой выше взять.
Осуществленье. Вроде конькобежца
Иль танцовщицы в их движеньях явных.
Стих как реальное движенье мысли.

«В век безверия, – пишет Стивенс уже прозой, – дело поэта – обеспечить нас тем, что давала вера». Отсюда следует, что стихам не остается ничего другого, как заменить собой религию.

Сама по себе эта мысль и не кощунственна, и не нова. Разочаровавшись в метафизике, философы часто заменяют ее эстетикой. Да и критики прямо ставили такую задачу перед поэтами. Элиот, отказавшись ее выполнять, вернулся в церковь. Стивенс в нее не заходил. Вместо этого он выстроил диковинную атеистическую теологию.

Искусство для Стивенса – религия видимого, которая заняла место веры в невидимое. Его религия не знает неба. Она не нуждается в трансцендентном измерении, она существует лишь по эту сторону жизни – здесь и сейчас. Отрицая простодушный физиологизм позитивизма, Стивенс верит в человеческую душу, но эта душа смертна. Более того, именно ограниченность существования и делает наше бытие достойным религиозного переживания.

«Смерть – мать красоты», – пишет Стивенс в другом программном стихотворении «Воскресное утро». Райская безвременность уродлива, ибо она мешает «плодам зреть» и «рекам находить море». Лишь конец придает смысл и вес всякому опыту. У Стивенса сверхъестественное – всегда естественно, а не противоестественно.

Называя Бога высшей поэтической идеей, Стивенс подчеркивал, что вера в Бога вовсе не подразумевает Его существования. Бог – продукт воображенья, но это отнюдь не делает Его более иллюзорным, чем остальной мир. Реальность божественного присутствия в нашей жизни ничем не отличается от реальности всякой вещи, которая состоит из себя и нашего на нее взгляда. Чтобы служить альтернативой религии, поэзия должна осознать себя творческим актом, результаты которого неотличимы от тех, что производит Бог или природа. Стихи не означают что-то, а являются чем-то. Так Стивенс устанавливает тождество поэта и Творца.

Ставшее хрестоматийным выражение этого комплекса идей – стихотворение «Идея порядка в Ки-Весте», или, как назвал свой отменный перевод Кружков, – «Догадка о гармонии в Ки-Весте». Ки-Вест – цепь островков на самом юге Флориды, чудное курортное местечко, где жил Хемингуэй. Но задолго до него на этом океанском берегу оставил свой след Стивенс. Как мы знаем от Пушкина и Бродского, стоя у моря, поэт склонен вслушиваться в соблазняющий голос стихии. У Стивенса на метафизический вызов моря отвечает муза:

Там кто-то пел на берегу морском.
Был голос гениальнее валов.
…
Волна шумела, женский голос пел,

но шум и песня жили неслиянно.

Перевод Г. Кружкова

В соперничестве шума и звука разыгрывается конфликт природного хаоса и человеческого порядка. Их борьба исключает сотрудничество: поэт – вовсе не голос природы, которой Бог не дал ума. Вместо того чтобы озвучивать величественную картину бушующего океана, поэт ее создает. Следуя известному примеру, он отделяет свет от тьмы: звуки песни «преобразили ночь, разбив залив на зоны блеска и дорожки тьмы».

Стивенс, впрочем, не склонен к солипсизму. Он не отрицает реальности того хаоса, которым являет себя лишенный цели и умысла, обезбоженный, по выражению Хайдеггера, мир. Не обманывается Стивенс и мнимостью порядка, который вносит в аморфную, не расчлененную гармонией природу наша песнь о ней. Он утверждает другое: только соединение жестокой бесспорности хаоса с «призрачным, но звучным ладом и строем» создает окружающую нас реальность. Не Бог, не природа, а поэт – автор того пейзажа, который мы зовем действительностью:

Мы знали, что иного мира нет,

Чем тот, что в этот час она творит.

3

Причудливость всей этой возведенной на мираже конструкции в том, что поэт не сомневается в иллюзорности своей гармонии. Для Стивенса поэзия – управляемый, люсидный сон, продукт дисциплинированного воображения. Реальное тут не отличается от ирреального. Фантастическое составляет неотъемлемую часть обычного. Между ними нет отличий, так как и то и другое – продукт нашего сознания. Звеном, связующим действительность с воображением, в поэзии Стивенса служит вещь. Вооруженная весомой, материальной подлинностью, она пронизывает все планы бытия, выполняя роль посредника между внутренней и внешней реальностью. Такими вещами Стивенс инкрустировал свою поэтическую материю.

В стихотворении, связывающем вещь с мыслью, под взглядом поэта вещи начинают расти, не меняясь. Остроумная материализация этого парадокса – короткое стихотворение «Случай с банкой» (в переводе Владимира Гандельсмана – «Байка о банке»).

Я круглой банкой увенчал

Холм в Теннесси, в связи

С чем несколько запущен стал

Холм в Теннесси.

Так начинается гносеологическая комедия, которую разыгрывают два ее героя: природа – «взлохмаченная глухомань»,

и пустая банка, что «брала не красотой, а только круглотой». Есть еще, конечно, автор, который совершил революционный переворот в пейзаже, внеся в него круглую банку. Ее вопиющая искусственность смешала карты мироздания. Культура подчинила себе природу, изменив ее состав: приняв в себя порожнюю склянку, природа утратила девственную первозданность. Плод этого союза – преображенная банкой до неузнаваемости картина:

Он разрастался, как пузырь,
А рядом рос пустырь,
А банка вверх росла и вширь,
Загромождая мир.
И в эту сторону, и в ту
Она росла, в связи
С чем нет ни птице, ни кусту
Ни шанса в Теннесси.

С демонстративной помпезностью Стивенс назначает царем природы и венцом творения не только человека, но даже его мусор. Однако тут же он иронически переосмысливает всю ситуацию дважды, а значит, настойчиво напоминая, что дело происходит «в штате Теннесси», то есть, в некоем несуществующем, абстрактном, как всякая географическая условность, пространстве. Холм, на который автор водрузил банку, не знает, что он расположен в штате Теннесси. Не знает он, впрочем, и о самой банке. Иначе говоря, триумф культуры над природой, что якобы «на брюхе подползла» к надутой от гордости банке, произошел лишь в разгоряченном воображении поэта. Этот спектакль он устроил для себя и в себе. Все это происходит не снаружи, а внутри – в пространстве авторского сознания.

Стивенса часто сближают с изобразительным искусством – Сезанн, Матисс, Брак, Пикассо и другие кубисты. Но в данном случае стоит вспомнить Марселя Дюшампа, с которым поэт познакомился в Нью-Йорке, и его концепцию readymade art. Но вместо знаменитого писсуара-фонтана, которому только что нанесли осмысленный ущерб, Стивенс использовал стеклянную банку.

У Стивенса роль постановщика «драмы между ушей» играет, естественно, поэт. Соорудив из банки и холма теологическую инсталляцию, он предлагает рецепт творения новой реальности, состоящей из честной вещи, сырой природы и поэтического вымысла.

В сущности, все стихи Стивенса – театр для себя. Сперва поэт выгораживает место для концентрации, строит медитативную мизансцену (часто ее украшает «пальма на самом краю сознанья»). Потом на площадку выходит действующее лицо.

Например – муза, как в «Догадке о гармонии в Ки-Весте». Дальше начинаются драматические, как в двенадцатистрочном рассказе о пустой банке, перипетии, предельно запутывающие читателя. Вырвавшиеся из причинно-следственной логики, события тут сосуществуют, а не следуют друг за другом. Ни внутренняя логика характера, ни внешние закономерности сюжета не приближают читателя к финалу. Стихотворение – череда расходящихся, как рябь по воде, фрагментов, которые не ведут повествование, а удерживают его на месте.

Стивенс стремился не расширить кругозор читателя, а воздействовать на его систему восприятия, на сам ментальный аппарат, конструирующий индивидуальную версию мироздания.

Достигнув этого, Стивенс обрывает текст. Вместо морали, вместо финального афоризма, раскрывающего смысл предыдущего, нам достается ироническое молчание автора, который ждет ответа на поставленный его спектаклем вопрос.

Ответа на него, конечно, нет.

Во-первых, потому что все, о чем можно сказать, лучше писать прозой.

Во-вторых, потому что процесс в стихах Стивенса заменяет результат.

Но, в-третьих, ответ все-таки есть, ибо, задавая неразрешимые загадки своему сознанию, мы изменяем его даже тогда, когда не догадываемся об этом.

Правильным решением стихотворения будет микроскопическое изменение нашей внутренней картины мира, которое оборачивается созданием новой, не существовавшей прежде реальности. Прочитав стихотворение Стивенса, мы не узнаем о мире больше, чем знали о нем раньше. Но если мы шаг за шагом, с доверчивой неторопливостью и педантичной дотошностью, затаив от волнения дыхание и прикусив от усердия губу, повторим пройденный Стивенсом путь, то выйдем из его стихотворения не такими, какими в него вошли.

Лем: три «Соляриса»

И что вообще можно сказать, говоря о Тебе? Но горе тем, которые молчат о Тебе.

Августин

1

Среди читателей любители фантастики составляют отдельную секту. Этим они резко отличаются, скажем, от поклонников детективов. Криминальное чтиво отпочковалось от обыкновенного, не разорвав связи с предшественниками. В сущности, литература и родилась-то для того, чтобы рассказать о преступлении. Без него у нее не было сюжета. Лишь преступив порог нормы, мы оказываемся в зоне вседозволенности, которая чревата приключениями, а значит – фабулой. По одну сторону лежит обычная жизнь, о которой нечего рассказывать – о ней и так все знают. По другую – открывается царство свободы, то есть произвола. Когда преступлений накапливается слишком много, они называются войной и становятся предметом эпоса: «Гомер, тугие паруса, я список кораблей прочел до середины»…

Научная фантастика призвана преступать иные пределы, те, что отделяют нашу реальность от ненашей. Это роднит ее с еще более древним жанром, который гораздо позже и с большой долей условности назвали теологией.

Признать эту историческую преемственность мешает сам термин. Из-за него НФ кажется недавним изобретением, тесно связанным с ходом прогресса. На самом деле речь тут следует вести не о научной, а о технической фантастике. Все ее классики, начиная с отца-основателя Жюля Верна, использовали одну и ту же схему: появление нового изобретения, радикально меняющего жизнь. Во всем остальном фантастика оставалась сугубо традиционной. Одушевленная энтузиазмом читателей, она позволила себе игнорировать собственно художественный прогресс, что и загнало ее в угол – в подростковое литературное гетто.

Первым об этом заговорил Станислав Лем в нашумевшей статье «Злосчастная фантастика», за которую его исключили из Общества американских писателей-фантастов, почетным членом которого он состоял.

Лем во всеуслышание объявил о художественной нищете своего жанра. За редкими исключениями, к которым он относил

книги Стругацких, Урсулу Ле Гуин и Филиппа Дика, вся эта отрасль литературы представлялась Лему реакционной по форме и беспомощной по содержанию. Меньше всего в ней было того, утверждал он, ради чего она писалась, – фантазии.

В эпоху стремительной экспансии прогресса технические чудеса не могут быть предметом эстетического любования. Уэллс еще мог любить кино только за то, что картинки в нем двигаются. Но нас уже и спилберговскими динозаврами не удивишь. Это значит, что золотой век технической фантастики кончился. Лем, правда, писал, что эту волну не так просто остановить. Он даже предлагал темы для очередных опусов – скажем, психологический роман о предсказании землетрясений или гротескная повесть о вирусе, убивающем сексуальное чувство. Такие идеи могут быть остроумными и плодотворными, но они не отменяют коренного противоречия.

Научная фантастика должна растягивать не технику, а науку, выходя за ее рамки туда, где она, наука в наших сегодняшних представлениях, кончается. Именно тут проходит передовая прогресса. Не технологические, а мировоззренческие рубежи, за которыми начинается другая, философская фантастика, ставящая вопросы, запрещенные наукой: не что, не как, а – почему?

Такая фантастика испытывает альтернативные системы мышления. Речь в ней идет не о новой машине, а о новом понимании фундаментальных категорий бытия, новой логике, онтологии, метафизике. Оставляя другим описание нашей жизни, она пыталась сконструировать другой мир, населенный другими людьми. Сперва фантасты верили, что такими их сделает технический прогресс. Теперь об этом пишут ученые, социологи и философы. Реальность отнимает у научной фантастики привычное поле деятельности, чтобы вытолкнуть ее на другую почву. В лучших своих образцах она занимается тем же, чем вся наша культура с момента своего возникновения – конструированием Бога, созданием трансцендентного, запредельного – нечеловеческого.

Конечно, это самая трудная задача, которую может поставить перед собой писатель. Как говорил Лем, «для человека всегда самое трудное – выйти за пределы умственного тождества с самим собой». Вообразить Другого с большой буквы – грандиозный проект и немалый подвиг. Фокус ведь не в том, чтобы пришелец был одноногим или синеголовым. Вызов в том, чтобы выйти из колеи обычного мышления, изобразить модели чужого сознания, открыть новые горизонты для фантазии, введя в поле мысли небывалое. Но куда чаще, отступая перед трудностями, сегодняшняя фантастика робко пятится назад – к

сказкам. Отсюда, конечно, повальное увлечение Гарри Поттером и его компанией.

Я окончательно убедился в том, что фантастика проиграла сказке, когда провалились два последних фильма Спилберга – «Искусственный интеллект» и «Особое мнение». Дело не в том, что первый я считаю шедевром режиссера, а второй – его ошибкой. Важнее, что даже такой гений массового кино не смог по-настоящему заинтересовать зрителя картинами будущего, где разворачивается действие обеих картин. На фоне этих пусть относительных, но для Спилберга бесспорных неудач особенно ярким представляется грандиозный успех главных героев американского, да и мирового проката – «Гарри Поттера» и «Властелина колец».

Не означает ли это, что будущее перестало нас привлекать, потому что оно уже наступило и никто не знает, что с ним делать?

Раньше так не было. Раньше фантасты провоцировали науку, подгоняя ученых своей выдумкой. Так было во времена не только Жюля Верна и Уэллса, но даже Артура Кларка, дебютировавшего романом, где предсказывалась спутниковая связь. Теперь – все с точностью до наоборот: фантасты следят за учеными, надеясь поживиться сенсационными идеями с щедрого стола науки. Что уж такого нового могут придумать фантасты, когда в газетах пишут о том, как скрестить мышь с человеком, построить машину времени и осуществить мгновенную нуль-транспортировку?

Завтрашний день перестал быть миром чудес. Для этого у нас есть день сегодняшний, и он нам не слишком нравится. Мы уже привыкли бояться непреодолимой мощи разума, которая не способна только к одному – к самоограничению. Если науку не остановила даже инквизиция, то вряд ли и мы с ней справимся. Лишенные будущего и страшащиеся настоящего, мы ищем убежища в прошлом, зная, что уж его мы не в силах изменить – только придумать заново. Этим и занимается современная сказка. Она переносит нас в альтернативную вселенную, где все заведомо не так, как в жизни, но все-таки похоже. Как характерно, что в страну волшебников Гарри Поттера везет не ковер-самолет, а допотопный паровоз, пришедший не из такого уж далекого, но безопасного XIX века. Сегодня нет лучшего убежища, чем сказка – она переносит нас в ту нетленную вечность, что выбрала себе псевдонимом анахронизм – прошлое, которого не было.

Но фантастика – дело другое. Она должна не перелицовывать старое и не цитировать чужое, а сочинять свое. Только тогда она сможет выполнить роль, за которую мы ее – чаще авансом – так любим. Остранить, а значит – познать свою жизнь мы можем

только тогда, когда сумеем взглянуть на нее со стороны. Вот эту другую сторону и должна нам дать настоящая – ненаучная – фантастика. Место для нее Лем искал на ничейной земле, которая разделяет и объединяет науку, философию и теологию. Здесь происходит действие его лучшего романа «Солярис».

2

Появление нового, голливудского, «Соляриса» – яркое свидетельство неувядающего обаяния романа. За четыре десятилетия своей жизни он стал самым бесспорным шедевром жанра, причем даже для тех, кто не признает фантастику как таковую. При желании Лема можно прочесть, игнорируя научно-фантастический антураж, и тогда он окажется в том же ряду, что и Кафка, Бруно Шульц, Беккет, Борхес, Павич или «Улитка на склоне» наших Стругацких. К этой традиции Лем и в самом деле ближе, чем к своему цеху. Членство в нем всегда тяготило писателя и мешало критикам (но не читателям!) оценить оригинальность и глубину его прозы. Пожалуй, только это компрометирующее соседство препятствовало Нобелевской премии, обошедшей автора, который заслужил награду больше доброй трети ее лауреатов. Но и без того официального престижа, который делает писателя классиком, Лем вошел в литературу XX века в редчайшем качестве – создателем не нового стиля, а нового мира. Мы уже так освоились с измышленной им планетой Солярис, что включили ее в каталог воображаемых миров, наряду с Атлантидой, Утопией или Лапутой. В притче о разумном Океане есть лаконичность и многослойность, позволяющие вымыслу жить и вне породившего его текста. Перестав быть исключительной собственностью автора, что не может не раздражать владельца, Солярис оказался источником самых разнообразных интерпретаций. Все они, включая, конечно, и обе экранизации, отсекают от романа то, что считают для себя лишним, оставляя костяк замысла.

Покрытая мыслящим Океаном планета, «понять которую труднее, чем всю остальную Вселенную», и трое землян, запертых на исследовательской станции. Каждый из них прилетел сюда со своей тайной – страшной или стыдной. Каждый из них расплачивается за нее, ибо Солярис оказался живородящим Океаном (не зря в польском оригинале планета носит женское, а не мужское, как у нас, имя). Он материализует мысли, память, вожделения и населяет станцию гостями – фантомными существами, сотканными из снов и фантазий.

Эта фабульная конструкция вмещает множество проблем, первая из которых – нравственная. Ее с выстраданной четкостью формулирует психолог Келвин, встретившийся на Солярисе с

умершей из-за него женой. Он задает вопрос, на который нет простого ответа: «Можно ли отвечать за свое подсознание? Если я не отвечаю за него, тогда кто же?» В сущности, это – вопрос о неизбежности вины, о первородном грехе, которым обременен всякий человек, как бы глубоко он ни прятал его от себя.

В поисках Другого люди наткнулись на себя и ужаснулись открытию: «Мы не ищем никого, кроме человека. Нам не нужны другие миры. Нам нужно наше отражение. Мы не знаем, что делать с другими мирами. С нас довольно и одного, мы и так в нем задыхаемся». Тайное на Солярисе становится явным, но явное остается тайным. Сводя с собой счеты, герои почти забывают об Океане, в контакте с которым они видели миссию человечества. Извлекая из романа человеческую драму, мы избавляемся от нечеловеческой – от самого Соляриса. Он служит «фактором Х», приводящим в движение интригу, достаточную для превращения научно-фантастического романа в просто роман, удобный для экранизации.

Так поступили с книгой Лема, невзирая на его протесты, обе киноверсии – с несравнимым, впрочем, успехом. Американскому фильму нельзя отказать в претензии на тонкость, сложность и определенное месмерическое очарование, но этой камерной ленте катастрофически не хватает концептуального размаха Тарковского. Голливудский «Солярис» удивляет уже тем, что его автор – один из самых серьезных и успешных американских режиссеров Стивен Содерберг – демонстративно отказался от потенциала современной кинотехники с ее безмерным арсеналом спецэффектов.

Сумрачная, медитативная лента не имеет ничего общего с научной фантастикой. Это, как подчеркивает Содерберг, – любовная история. Но интересной ее делает все-таки Солярис. Мыслящая планета, на которую привозит свои грехи герой фильма. Солярис дает второй шанс его любви к умершей жене. Этот сюжетный поворот разительно отличает новую версию «Соляриса» от старой. Общая посылка – всемогущий Океан – привела к разным теологическим выводам.

Для Тарковского Солярис – Бог-исповедник, Бог-судья, держащий перед нами зеркало. Его картина – притча о Страшном суде, который устраивает над нами совесть и память. Для Содерберга Солярис – Бог-искупитель, прощающий пороки и награждающий добродетели. В американском фильме Солярис – рай, в русском – чистилище. Важно, однако, что обе экранизации игнорируют виновника этого диалога. Лем написал книгу не о любви, а о Контакте. В ней не только человек, стремясь к Богу, не способен постичь Его, но и Бог не может постичь человека.

Солярис, как сказано в последней главе романа, исковерканной советскими цензорами, – невсемогущий, ущербный Бог, Бог-неудачник, Бог-калека, который «жаждет всегда большего, чем может».

Оригинальность этого романа в том, что Лем пожалел не человека, а Бога.

3

«Солярис» – история поражения человека в его тщетных попытках достичь контакта с нечеловеком.

Иначе и быть не могло. Другой не познаваем, потому что познанный Другой становится своим. Чужой разум трансцендентен нашему. Недоступность – субстанциональный атрибут Другого. Именно поэтому мы и не можем оставить его в покое. Вызов, который бросает человеку возможность нечеловеческого, и есть основное содержание нашей духовной истории. Только в контакте с запредельным мы можем описать себя. Выход из этого тупика лишь в том, чтобы отменить Другого вовсе, признать непостижимое несуществующим. Но именно это Лем нам не дает сделать, сталкивая своих героев с непреложным фактом встречи.

В сущности, этим допущением исчерпывается собственно фантастическая часть его книг. Исходная ситуация определяет параметры проблемы, которую ставит перед человеком явление чужого разума. Сама перспектива сосуществования с ним во вселенной вносит в жизнь ту жгучую однозначность, отсутствие которой является источником всякой метафизической интуиции. Раньше мы предполагали возможность Другого, теперь знаем о нем и никогда не забудем. Момент встречи раскалывает историю надвое. До нее мы жили сомнением, после нее – надеждой. Контакт самоценен. Его главный результат – он сам. Любые знания, добытые в общении с чужим разумом, не могут сравниться с тем опытом, который дает единственный и решающий факт открытия этого разума. Человек только тогда перестанет быть мерой вещей, когда он встретится с нечеловеком. Контакт – это конец такому невыносимому одиночеству, что человек никогда его и не выносил, тайно или явно окружая себя богами.

Однако ценность контакта определяется только тем, что чужой разум будет действительно чужим. И с этим фантастике труднее всего справиться. Обычно ее авторы просто переписывают нашу историю, моделируя встречу по прецеденту. Сценарий ее строится по испытанной в Новом Свете схеме. Другие либо выше нас, либо ниже. В первом случае роль индейцев играем мы, во втором – они. При таких условиях контакт – процесс

установления паритета, в том числе, как это принято в космической опере, и с помощью кулачного боя. Лем выводит контакт из зоны агона, лишая участников способности к общению. Война, как и дружба, предусматривает общность интересов. У Лема мы не знаем, чего чужой разум хочет, свой, впрочем, – тоже.

Главная коллизия у Лема связана с тем, что контакт невозможен, но он все-таки происходит. Не найдя общего языка, стороны, сами не понимая как, влияют друг на друга. Плод их встречи – перемены, причем обоюдные. В этом ключ к «Солярису».

Беда обеих киноверсий в том, что они игнорируют вторую часть уравнения. В американском фильме Солярис – псевдоним всемогущего Бога. Он делает с нами, что хочет, потому что лучше нас знает, чего мы хотим и что нам нужно. В русской картине Солярис вступает в сотрудничество с человеком, творя свою реальность по нашим выкройкам. Люди для него – катализатор созидательной потенции.

Однако не она интересна Тарковскому. Солярис для него – автор пограничной ситуации, критическое испытание, сталкивающее человека с совестью. Материализуя вину, разумный Океан оставляет подсудимого наедине с уликой, предоставляя ему право вынести себе приговор и, как это случилось с покончившим с собой Гибаряном, привести его в исполнение. Для Тарковского Солярис – кривое, но нейтральное зеркало, безразличное к тому, что в нем отразилось. Пыточный инструмент, провокатор, космическое воплощение нравственного закона – кем бы ни был в фильме Солярис, он – не его герой. Главные у Тарковского – люди, попавшие в тиски экстремальной нравственности. Околопланетная станция – исповедальная барокамера, где нагнетается такое моральное давление, под которым память выдает подспудное. Сняв фильм о земных грехах, а не о космическом контакте, режиссер облегчает и свою душу. Не это ли имел в виду Лем, когда жаловался, что Тарковский «населил *его* Солярис *своими* родственниками».

Между тем «Солярис» – все-таки книга о Солярисе. Только доверившись этой упрямой тавтологии, мы сможем поразиться тому, как много писатель сумел сказать о своем непознаваемом герое.

Таким его уже готова признать наука. Мы знакомимся с соляристикой на ее излете, когда ученые отчаялись в попытках справиться с предметом исследований. Огромная планетарная станция с ее «высокими, как в храме, сводами» парит над Океаном, как опустевшая церковь Контакта. Наука исчерпала свои методы, доказав их непригодность. О бесплодности этого

опыта интересно пишет (в превосходной биографии Хайдеггера) немецкий философ Рюдигер Сафрански. Деятельность разумного Океана в «Солярисе» представляется ему видимым, но непонятным постороннему потоком чужого сознания. Столкнувшись с ним, наука переживает кризис: «Перед исследователями начинает брезжить – ужасная для обычного человеческого ума – смутная догадка о том, что события, происходящие в каждой точке океана-мозга, неповторимы и несравнимы между собой, что их нельзя подвести ни под какое общее понятие, ибо они никогда уже не повторятся точно в таком виде, в каком происходили. Все попытки хоть как-то упорядочить этот познаваемый мир оказываются рисунками на песке, их смывает первая же набежавшая волна».

Солярис неприступен для ученых, ибо он всегда разный. Океан уникален и переменчив, а значит, не годится в объекты изучения точных наук, которые пригодны для исследования только повторяемых явлений. Не умея решить это противоречие, соляристика заменяет исследование классификацией. Лем приводит длинный, и уже поэтому пародийный, список наблюдавшихся на Солярисе феноменов: гордодревы, долгуны, мимоиды, симметриады, хребетники, мелькальцы. Наука, давая названия тому, что она не в силах понять, исполняет магический обряд. Именуя чужое, мы делаем его своим. Заклинание неизвестного должно распространить нашу власть над ним, но на Солярисе вуду не работает.

Наука просто не приспособлена к Контакту с чужим разумом, потому что она не учитывает мотивы своих объектов. Вещи ничего не хотят, у них нет свободы воли, они – рабы законов природы. Солярису, однако, закон не писан. Законы он сам создает – и меняет. Проблема не в том, что мы не понимаем механизма этих процессов, хуже, что мы не догадываемся об их целях. А ведь только они нас и интересуют. В конце концов, человеку не важно, как функционирует чужой разум, ему надо понять не что он делает, а зачем. Эти вопросы объявляет незаконными не только наука, но и философия. Первая изучает, как устроен мир, вторая – что нам с ним делать. И в том и в другом случае человек исследует мир, а не мир – его. Контакт же – союз (или борьба) двух воль, направленных навстречу друг другу. О таком рассуждала только теология, но для нее Контакт – не научный эксперимент, а индивидуальное переживание, связанное не с разумом, а с душой – что бы мы ни подразумевали под этим словом.

4

Для Келвина общение с Океаном начинается раньше, чем он

готов себе в этом признаться: «Кожу на шее и спине начало жечь, ощущение тяжелого неподвижного взгляда становилось невыносимым. Я бессознательно втягивал голову в плечи и все сильнее опирался на стол. Комната была пуста». Ощутив на себе тяжелый взгляд Соляриса, Келвин, еще того не зная, вступил в долгожданный Контакт с чужим разумом, но не на своих, а на его условиях. Все дальнейшее в романе – продолжение этого эксперимента.

Солярис общается с людьми точно так же, как люди с ним – втемную, на ощупь, не понимая, с кем имеет дело. Видя человека целиком, он не способен отделить рациональное от иррационального, разум от души и – что особенно важно – сон от яви. Все «жестокие чудеса» планеты начинаются ночью. «Океан, – объясняет Сарториус явление “гостей”, – выуживает из нас рецепт производства во время сна. Океан полагает, что самое важное наше состояние – сон, и именно поэтому так поступает».

По-своему Солярис прав. Во сне, когда наше сознание срастается с подсознанием, мы вновь цельны. Лишь во сне человек адекватен себе. Спящий – тот, кто есть, а не тот, кем он хочет или может казаться. Понять всю мучительность этой ситуации Келвину помогает другая жертва эксперимента – Снаут, которого Солярис наказал еще сильней. Его гость, о котором мы, впрочем, ничего не знаем, – материализация фантазии, а не реальности, пусть и прошедшей. «То, что произошло, – говорит Снаут, – может быть страшным, но страшнее всего то, что не происходило. Возьмем фетишиста, который влюбился, скажем, в клочок грязного белья. Такое случается, но ты, вероятно, понимаешь, что бывают и такие ситуации, которые никто не отважится представить себе наяву, о которых можно только подумать, и то в минуту опьянения, падения, безумия – называй, как хочешь. И слово становится плотью. Вот и всё».

Это значит, что Солярис не отделяет действительность от вымысла, бывшее от небывшего. Океан сам творит свою реальность. Для него нет ничего невозможного – мысль и есть дело, слово и есть плоть. Судя́ нас по себе, он ничего не знает о той границе между мечтой и реальностью, которую мы считаем непреодолимой. Его неведение – признак ущербности, которая является обратной стороной всемогущества.

Концепция ущербного Бога – самый радикальный тезис в теологии «Соляриса». Эту еретическую идею, настолько озадачившую советских цензоров, что они ее выбросили из первого русского перевода романа, Келвин излагает в самом конце книги. Очищенный пережитыми страданиями от ученой спеси, он все прощает Океану, поняв, что тот не ведал, что

творил. Келвин приблизился к пониманию Океана только тогда, когда научился ему сочувствовать: «Это Бог, ограниченный в своем всеведении, всесилии, он ошибается в предсказаниях будущего своих начинаний. Этот мой Бог – существо, лишенное множественного числа».

Одиночество делало Океан всемогущим. Добившись тотальной власти над средой, он стал ею. На Солярисе не было ничего, что не было бы Солярисом. В его мире не оставалось места для понятия Другого. Оно появилось вместе с людьми, которые открыли разумному Океану его ущербность. Солярис был Богом, пока не встретил человека. Проблема контакта для Соляриса еще более мучительна, чем для людей. Мы подготовлены к встрече своей историей и биологией. Мы знаем, что мы – разные, Солярис знал, что он один. Единственное число чужого океана – того же порядка, что и нашего. Он не один среди многих, он один, как одна вода, какую бы форму она ни принимала.

Роман, учитывающий позицию Соляриса, приобретает новый смысл, а производство фантомных гостей – свою цель. Солярис изготовляет одних людей из других точно так же, как он творит из себя симметриады или мимоиды. Эти гигантские конструкции – его плоть и дух, не отделимые от породившей их мыслящей протоплазмы. Они никогда не выделяются из Океана, не становятся Другим. То же происходит и с гостями. Отростки подсознания, они – продолжение человека, неотъемлемое, как зеркальное отражение от оригинала.

Для Тарковского гости – овеществленная совесть, призраки, вызванные к жизни чувством вины. Но для Соляриса эти фантомные существа – посредники в диалоге. Сотворенные по человеческому подобию, они наделены нашей душой, но чужим телом. Двойственность их природы носит знаковый характер. Ничего не зная о человеке, Солярис имитирует его, демонстрируя готовность к информационному обмену. Любой разговор на незнакомом языке начинается с того, что мы подражаем чужой речи, не понимая ее значения. «Гости» – первые слова межпланетного диалога. Смутно догадываясь об этом, Снаут высказал предположение, которое Океан осуществил: «Если бы мы могли создать симметриаду и бросили ее в Океан, зная архитектуру, технологию и строительные материалы, но не представляя себе, зачем, для чего она служит, что она для Океана».

«Гости», являющиеся людям, и есть такие симметриады. Они – плод недоразумения. Океан, которому чуждо понятие индивидуальности, ничего не знает о любви, о рождении, о

смерти. Поэтому созданные им гости повторяемы, неуязвимы и неуничтожаемы, как сам Океан.

Ошибка Соляриса в том, что сотворенные по нашему образцу существа не могли не очеловечиться. Клон стал личностью, обзаведясь ее непременным атрибутом – свободой воли. Для Океана это должно было бы быть полной неожиданностью – как если бы пальцы обрели автономию, начав вести независимую от руки жизнь.

Но нам удивляться нечему. Трагический эксперимент Соляриса – парафраза центрального парадокса теологии. Даже всемогущий Бог, создав свободного человека, не может предсказать последствия своего творения. Это делает Его ущербным, а нас – несчастными.

Гарри Поттер: в школе без дома

Только детские книжки читать.

Мандельштам

Я всегда любил детские книжки и чем старше становлюсь, тем чаще их перечитываю. Они помогают стареть. С возрастом перестаешь доверять сложности. Она-то как раз проста. Ее можно объяснить и не трудно симулировать. Сложная метафизика – всего лишь плохая наука, и только мудрость не терпит комментария. Воннегут справедливо называл шарлатаном автора, который не может объяснить, чем он занимается, шестилетнему ребенку. Как раз столько обычно бывает тому, кто впервые читает сказку о Винни-Пухе. Оставшееся время мы употребляем на то, чтобы стать его героями. Сперва трясемся, как Пятачок, потом на всех бросаемся, как Тигра, затем ноем, как Иа-Иа, пока наконец не поднимаемся до безразмерного Винни-Пуха, который вместо того, чтобы предъявлять претензии окружающему, принимает, в отличие от Ивана Карамазова, мир таким, какой он есть. С медом и пчелами. Между первым и последним чтением «Винни-Пуха» проходит жизнь, заполненная другими книгами. Они учат нас лишнему, зато отвлекают от главного.

Сага о Гарри Поттере принадлежит как раз к такой породе. Она не дотягивает до классики, потому что написана для детей, а не с ними. Построенный на специальных эффектах, Поттер монотонно, как счетчик такси, накручивает никуда не ведущие приключения. Читатель не разбогатеет на «Поттере», ибо тот все получил даром, в наследство. Какие бы события ни ждали героя в еще не написанных томах, им не сравниться с тем, что произошло с Гарри в младенчестве. Начав с кульминации, Роулинг вынуждена заменить сюжет деталями. Только они, вроде совиной почты, и придают не более чем скромное обаяние этому незатейливому бестселлеру.

Короче, мне не нравится «Поттер». Но я понимаю тех, кто его любит. Для этого мне достаточно вспомнить себя. Это сейчас я восхищаюсь Дюма с его мушкетерским субботником, Андерсеном, собравшим хоровод безнадежных, как у Бергмана, героев, Дефо, задолго до Маркса открывшим мистерию труда. Но в детстве у меня были другие герои. Незнайка, Старик Хоттабыч, Витя Малеев в школе и дома. Когда-то, уже в Америке, я приложил немало усилий, чтобы раздобыть эту библиотеку троечника. Но был тяжело разочарован бескрылой фантазией ее авторов.

Лишенные остроумия и выдумки, они пересказывали бодрым пионерским голосом лишь то, чему нас учили в школе. Однако не здесь ли зарыта угробленная годами собака? Может быть, тем и отличаются любимые детские книги, что их надо вспоминать, а не перечитывать?

Принято считать, что всякая сказка – зашифрованный рассказ об инициации. Прежде, чем стать взрослым, ребенок должен пройти ряд испытаний, в которых ему помогают волшебные силы. От серого волка до Пугачева в «Капитанской дочке» или секретной службы в «Джеймсе Бонде». Однако сетка мотивов, щедро накинутая нашим Проппом, так велика, что покрывает собой все, что шевелится. Там, где есть структура, ее и искать не стоит. Все мы знаем, что внутри нас скелет, но не торопимся его обнажать. Современные сказки интересны именно тем, чем они не похожи на настоящие. В первую очередь – школы.

Классический миф ее не знал. Школа – изобретение нового времени. Все еще мало освоенная художественная традиция. В сочинениях взрослых авторов школа занимает так мало места, что этому, кажется, есть только одно объяснение: вырастая, мы стараемся о ней побыстрее забыть. Если я этого до сих пор не сделал, так это потому, что еще первоклассником дал себе страшную клятву никогда не относиться снисходительно к мучениям, которые в ней пережил. Для ребенка школа – рай, уже на второй день ставший адом. Нужно быть ненормальным, чтобы туда не стремиться, и извращенцем, чтобы ее полюбить. Машина мучений, школа обращает радость познания в орудие пытки. В мире нет ничего интересней, чем учиться. Например, футболу. Но школа берет насилием то, что мы бы отдали ей по любви.

Кто же этого не знал: страх и бессилие, унижение и бесправие, глухая одурь уроков и гулкая дурь перемен. Конечно, школьная жизнь мало чем отличается от обычной. Невыносимой ее делает новизна испытаний. Ребенку труднее, чем нам, поверить, что это – всё, что другого не будет, что, вступив в колесо сансары, он будет катить его всегда. Обманутый ребенок отказывает реальности в существовании, еще надеясь найти ошибку в расчетах. Не в силах изменить мир, он хочет его переправить. Как двойку в классном журнале. Именно этим занимались книги моего детства. Сверхъестественного в них было меньше, чем в Программе Коммунистической партии. Вмешательство волшебства исчерпывалось возвращением нормы. Героям нравилось то, что они делали. Главное, в сущности, и единственное отличие вымышленного мира от настоящего сводилось к присутствию в нем школы, которую можно любить. Только для этого и требовались чудеса.

Каждый ребенок – раб. Но, как и мы, он мечтает не о свободе, а о добром хозяине. В «Гарри Поттере» я узнаю мечту моего детства. Как ни странно, она совпадает с идеалом каждого англичанина. Одиннадцатилетнему очкарику повезло попасть в сказочное царство. Готическая архитектура, темные коридоры, густонаселенные призраками, пыльные фолианты, дубовые столы, изумрудные газоны, парадные мантии, пышные ритуалы, вечные традиции, эксцентрические учителя и интересные уроки. Лучшая в мире британская школа за вычетом кошмаров, которые делают ее почти невыносимой.

В сказке Роулинг очень мало сказочного. Именно поэтому ее книги работают. Узнаваемое оправдывает чудесное. Формула Поттера – минимум искажения при максимуме различия. Кажется, стоит чуть скосить глаза, как за непроницаемой стеной заурядного откроется спрятанная страна бесконечных возможностей. Путешествие в нее – как раз то немногое, что фильм сумел добавить к книге.

Чудо начинается с того, что звероподобный дворник с вагнеровским именем Хагрит перетасовал кирпичи ограды, скрывающие Косой переулок. Он ведет нас в старую добрую Англию, которой дорожит каждый поклонник Диккенса, предпочитающий, как я, забыть его мрачные страницы. Очень правильно, что академия волшебников прячется от современной жизни в недалеком прошлом. Временна́я дистанция заменяет магическую.

В Хогвартс нельзя попасть ни на ракете, ни на ковре-самолете. Только на поезде, который тащит старинный, загрязняющий окружающую среду паровоз. Символом этой добрососедской близости служит платформа с диковинным номером 9 и 3/4. Дроби всегда казались мне невозможными. Они указывают на то, что почти есть, но чего в настоящей жизни все-таки быть не может.

«Гарри Поттера» прочли все, а посмотрели еще больше. Одна треть пришла в зал с родителями, другая – с детьми. Остальных мне жалко. В кино их гонит тот неутолимый голод, что мешает признать окружающее окончательным. От страха перед его неизбежностью мы верим в параллельный мир, точно такой, как наш, но лучше. Существуя вне теологических фантазий и социальных экспериментов, он притаился за спиной, чтобы выскочить зайцем из шляпы в то счастливое утро, когда нам повезет в нем проснуться. Беда в том, что параллельные прямые пересекаются только в той школе, где учится Гарри Потттер.

Беккет: поэтика невыносимого

Искусство не бывает злободневным. Хотелось бы, но не выходит. Оно всегда создается по определенному поводу, о котором забывают потомки. Зато искусство бывает актуальным, то есть созвучным. Жизнь заставляет резонировать то произведение, которое ей подходит. Резонанс политики и искусства создает непредвиденный автором эффект. Сиюминутное рифмуется с вечным, вызывая дрожь.

Это чисто физическое ощущение я испытал на спектакле «Счастливые дни» в зале маленького, но заслуженного театра «Чери-лэйн» в Гринвич-Виллидже, вновь поставившего пьесу Беккета через сорок один год после мировой премьеры, состоявшейся на этой же сцене.

Но прежде, чем говорить о спектакле, я хочу сказать о том, что сделало его своевременным, – о терроре.

В разгар холодной войны американское телевидение показало фильм «День спустя» – о последствиях ядерного сражения, уничтожившего жизнь на Земле. Сразу после фильма режиссер попросил Генри Киссинджера прокомментировать увиденное. Тот спросил: «А кто у вас в кино победил?» Выяснилось, что авторы фильма не знают. Им это было не нужно, а Киссинджеру важно. Война, даже последняя, ведется по вечным законам. В бой вступают две стороны, а значит, должны быть победители и побежденные. Если угодно, это – голос логики, а стало быть – цивилизации, которая подразумевает правила.

Все мы – дети холодной войны. Мы привыкли жить в тени атомной бомбы, но даже она не отменяла резона. Возможно, как раз поэтому мы и выжили.

Сегодня мы живем в другое, еще более странное время. Каждый из нас, даже не зная этого, участвует в необъявленной войне. В ней нет тыла. Террор растворяет пространство, отменяя линию фронта. Московский театр, нью-йоркские небоскребы, иерусалимский автобус, дискотека на Бали – все это равно уязвимые цели. В этой войне нельзя отсидеться. Даже сдаться нельзя. Мы просто не можем сделать ничего такого, чтобы война обошла нас стороной. Ничто не зависит от нашего поведения, от наших убеждений, от наших добродетелей или пороков. Террору все равно. И в этом он неотличим от смерти, смерти как таковой. Она ведь тоже у нас ничего не спрашивает. Мы – у нее, это бывает. Такое называется теодицеей: оправданием Бога. Кто-то ведь должен отвечать. Но Бог молчит. И каждый толкует эту тишину по своей вере.

Маскируясь под смерть, террор, как она, упраздняет вопрос «за что?». Остается другой вопрос: как жить в мире, разрушившем каузальную связь между виной и наказанием?

Ничего нового в нем, конечно, нет. Он всегда стоял перед нами, но мы приучились о нем не думать, откладывая ответ до самого последнего момента. Волна террора, накрывшая наш, в общем-то, уютный мир с театрами, небоскребами, автобусами и дискотеками, актуализировала смерть, заставив всмотреться в неизбежное.

Пьеса Беккета как раз об этом: как жить, зная, что умрешь?

Я не встречал другого автора, с которым было бы так трудно жить и от которого было бы так сложно избавиться. Войдя в твою жизнь, он в ней остается навсегда. Я перестал сопротивляться. Его маленький портрет приклеен к моему компьютеру, большой висит на кухне. Других красных углов у меня и нет. Дело не только в том, что я люблю его книги, мне нравится он сам, и я без устали пытаюсь понять, как он дошел до такой жизни и как сумел ее вынести.

Лучше всего искать ответы в театре. Так ведь сделал и сам Беккет. Исчерпав прозу гениальной трилогией, он увел свою мысль на сцену. Драма помогает автору сказать то, что он сам не знает. Если актер стоит перед публикой, он что-то должен делать. Но если он ничего не делает, получается манифест.

Мне повезло увидеть лучшие пьесы Беккета в лучших постановках. «Годо» я смотрел в лондонском «Олдвике», где сэр Питер Холл возобновил самый первый спектакль, открывший миру новую драму.

«Эндшпиль» я видел в дублинском театре «Гэйт», специализирующемся на беккетовских пьесах.

Я попал на «Счастливые дни» в тот нью-йоркский театр, что отважился впервые поставить эту безумную пьесу. Причем так, что она навсегда изменила театральный пейзаж Америки.

История нынешнего спектакля вписывается в беккетовские сюжеты, а режиссер кажется его персонажем. Джозеф Чайкин, лидер авангардного театра, удостоенный всех мыслимых наград и почестей, в 1984 году перенес удар, последствием которого стала афазия. Этот страшный недуг разрушает речевой центр мозга, не позволяя больному конструировать фразы. Чайкин может говорить только бессвязно, отдельными словами или даже слогами. Трудно представить, каких трудов режиссеру стоит его работа, но он продолжает ее с прежним блеском. Более того, именно попав в беду, он с особым усердием занялся Беккетом. К концу жизни тот настолько сдружился с Чайкиным, что посвятил ему свое последнее произведение – стихи, имитирующие

разорванную речь.

Чайкин поставил пьесу, строго следуя указаниям автора. Помимо уважения к воли драматурга, этого требует завещание, за выполнением которого строго следят душеприказчики. Благодаря этому каждая постановка – экспонат беккетовского музея. Мы имеем дело не с переложением на тему, а с предельно выверенным авторским оригиналом. Успех тут зависит не от изобретательности и дерзости режиссера, а от его смирения и – конечно – от мастерства исполнителей.

Главную и, может быть, самую трудную в мировом репертуаре роль в «Счастливых днях» играет Джойс Арон, замечательная актриса, известный драматург, теоретик театра и верная соратница Чайкина во всех его экспериментах. На голой, зверски освещенной сцене «Чери-лэйн» она создает бесконечно богатый нюансами образ, обходясь тем минимумом средств, которые ей оставил автор: балет, состоящий из одних взглядов. Играя в «Счастливых днях», Арон добивается невозможного – естественности. Глядя на нее, мы принимаем ситуацию как должное, задавая себе только один вопрос. Ради него и была написана пьеса: как жить под давлением роковых обстоятельств, изменить которые не в наших силах?

Беккет – писатель отчаяния. Он не идет довольным собой эпохам. Зато его почти неразличимый голос слышен, когда мы перестаем верить, что «человек – это звучит гордо». Во всяком случае, исторические катаклизмы помогают критикам толковать непонятные беккетовские шедевры, о которых сам автор никогда не высказывался. Так, «В ожидании Годо» многие считали военной драмой, аллегорически описывающей опыт французского Сопротивления, в котором Беккет принимал участие. Война, говорят ветераны, это прежде всего одуряющее ожидание конца.

Действие в пьесе «Эндшпиль» разворачивается в напоминающей блиндаж комнате, из окна которой ничего не видно. Пейзаж постапокалиптического мира, пережившего, а точнее говоря, не пережившего атомную войну.

«Счастливые дни» – третья и последняя из главных драм беккетовского канона – больше подходит для сегодняшней ситуации.

Как всегда у Беккета, сюжет определяет и исчерпывает начальная ремарка: «Посреди сцены невысокий взгорок, покрытый выжженной травой. Простота и симметрия. Слепящий свет. В самой середине взгорка по грудь в земле – Винни. Справа от нее спит, растянувшись на земле, Вилли, его не видно из-за взгорка».

Мы никогда не узнаем, почему женщина на сцене оказалась в

таком положении. Последний, а может и первый, реалист Беккет, как жизнь, никогда не объясняет главного. Не спрашивая, нас швырнули в этот мир, оставив дожидаться смерти. Единственное заслуживающее внимания действие в спектакле – перемещение Винни по стреле времени. В первом действии она зарыта по грудь, во втором – по шею. Земля постепенно поглощает ее, как всех нас. Беккет просто сделал этот процесс наглядным. Оголив жизнь до последнего предела, он оставил зрителя перед непреложным фактом нашего существования. Но сам он пришел к этой жестокой простоте путем долгого вычитания. Все его сочинения – эпилог традиции, учитывая которую мы поймем путь, пройденный автором.

Зерно этой пьесы нужно искать у любимого философа Беккета Блеза Паскаля. В их жизни было что-то общее. Жадные до знаний, они оба разочаровались в том, что можно познать, а тем более – вычитать. Но человек, оставшись без интеллектуальной завесы, превращается в мизантропа. «Отнимите у него, – писал Паскаль, – все забавы и развлечения, не дающие возможности задумываться, и он сразу помрачнеет и почувствует себя несчастным». Просто потому, что ему не останется ничего другого, как размышлять «о хрупкости, смертности и такой ничтожности человека, что стоит подумать об этом – и уже ничто не может нас утешить».

Беккет воплотил это рассуждение в образ своего малолетнего героя из романа «Малон умирает»: «Меньше девочек его мысли занимал он сам, его жизнь – настоящая и будущая. Этого более чем достаточно, чтобы у самого толкового и чувствительного мальчика отвисла челюсть».

Пряча от себя разрушительные мысли, говорил Паскаль, мы должны постоянно отвлекаться и развлекаться. «Например – в театре», – добавил Беккет и открыл новую драму. В ней он показывал то, о чем рассказывал Паскаль, – людей, коротающих отпущенную им часть вечности.

Беда в том, что, глядя на них, мы думаем исключительно о том, о чем герои пьесы пытаются забыть. В своем театре Беккет поменял местами передний план с задним. Все, что происходит перед зрителями, все, о чем говорят персонажи, не имеет значения. Важна лишь заданная ситуация, в которой они оказались. Но как раз она-то ничем не отличается от нашей. В сущности, мы смотрим на себя, оправдывая эту тавтологию театральным вычитанием. Ведь, в отличие от жизни, в театре Беккета нет ничего такого, чтобы отвлекало нас от себя.

Смотреть на этот кошмар можно недолго. Неудивительно, что пьесы Беккета с годами становились все короче. В конечном счете

он ограничил себя одной сценической метафорой. В «Счастливых днях» это время: земля, поглощающая свою жертву.

Этот образ тоже можно вывести из Паскаля: «С помощью пространства вселенная охватывает и поглощает меня, а вот с помощью мысли я охватываю вселенную». Паскаль не сказал, какой именно мыслью, Беккет показал, что любой. Например, такой: «И опять день выдается на славу».

Ничего славного, а тем более счастливого в этих днях, конечно, нет. Но зарытая в землю Винни так не считает. Она говорит без умолку. Вся пьеса – ее бессмысленный монолог, разбавленный редкими репликами угрюмого мужа. Оставив нас наедине с этим словесным поносом, Беккет вынуждает вслушиваться в слова, значение которых только в том, чтобы убить время, не думая о том, как оно убивает тебя.

Счастливые дни заполняют, как и говорил Паскаль, высказанные вслух мысли. Это они одухотворяют мыслящий тростник, то есть нас. У Беккета в этих мыслях нет ни величия, ни значительности, ни хотя бы связности. Винни говорит обо всем на свете. Она вспоминает прошлое, когда она еще могла ходить и даже танцевать, она описывает происходящее, хотя давно уже вокруг нее ничего не происходит. Но главное – она перебирает банальное, если не считать револьвера, содержимое своей сумки, накопленного ею добра, которое помогает Винни оставаться собой. Правда, только в первом акте, во втором она уже не может до него добраться. Лишенная подвижности, она «охватывает вселенную мыслью», но это какая-то не та вселенная. Скучная и убогая, она вряд ли стоит усилий. Может быть, поэтому ею и не интересуется ее муж Вилли, предпочитающий разговорам объявления в старой газете.

Герои Беккета всегда ходят парами – Владимир и Эстрагон в «Годо», Хамм и Клов в «Эндшпиле», Винни и Вилли в «Счастливых днях». Все они, как коробок и спичка, необходимы друг другу, хотя между собой их связывает лишь трение. Взаимное раздражение – единственное, что позволяет им убедиться в собственном существовании. Зная об этом, Винни ценит в общении возможность выхода: «Я не просто разговариваю сама с собой, все равно как в пустыне, – этого я всегда терпеть не могла – не могла терпеть долго. Вот что дает мне силы, силы болтать то есть».

Ее болтовня – средство связи, в которой важно не содержание, а средство. Речь покоряет тишину, мешая ей растворить нас в себе. Но живы мы не пока говорим, а только когда нас слышно.

Обращаясь к Вилли, Винни вырывается из плена нашей

безнадежно одинокой психики. Разговор ее – как услышанная молитва. Если у нас есть хотя бы молчащие (как в зрительном зале) слушатели, монолог – все еще диалог. Не полагаясь на то ли немого, то ли глухого Бога, Винни создает себе Другого не в метафизическом пространстве, а из подручного, пусть и увечного материала.

В супружеской паре, которую Беккет вывел в «Счастливых днях», один не дополняет, а пародирует другого. У Винни нет ног, у Вилли их как бы слишком много. Одна не может ходить, другой способен передвигаться только на четвереньках. Винни врастает в землю, Вилли по ней, по земле, ползает.

От актеров Беккет требовал неукоснительного следования ремаркам, занимающим чуть ли не половину текста в пьесе. Верный жест был для автора важнее слова. Говорить люди могут что угодно, но свободу их движения сковывает не нами придуманный закон – скажем, всемирного тяготения. Подчиняясь его бесспорной силе, мы демонстрируем границы своего произвола. Смерть ограничивает свободу воли, тяжесть – свободу передвижения.

К тому же у Беккета болели ноги. Пожалуй, единственный образ счастья во всем его каноне – человек на велосипеде, кентавр, удачно объединивший дух с механическим телом. Молой, один из многочисленных хромающих персонажей Беккета, говорит: «Хотя я и был калекой, на велосипеде ездил вполне сносно». Эта простая машина помогала ему держаться прямо.

Герой Беккета – человек, который нетвердо стоит на ногах. Оно и понятно. Земля тянет его вниз, небо – вверх. Растянутый между ними, как на дыбе, он не может встать с карачек. Заурядная судьба всех и каждого. Беккета ведь интересовали исключительно универсальные категории бытия, равно описывающие любую разумную особь. Как скажет энциклопедия, Беккета занимала «человеческая ситуация». А для этого достаточно того минимального инвентаря, которым снабдил своих актеров театр «Черри-лэйн». Однако, при всем минимализме пьесы, в ней угадываются сугубо личные, автобиографические мотивы. Как и в двух своих предыдущих шедеврах, Беккет списывал драматическую пару с себя и жены. Друзья знали, что в «Годо» попали без изменения диалоги, которые им приходилось слышать во время семейных перебранок за столом у Беккетов. «Счастливые дни» копируют домашний быт автора с еще большей достоверностью.

Колченогий и молчаливый Вилли, любитель похоронных объявлений, – это, конечно, автошарж. В нем Беккет изобразил себя с той безжалостной иронией, с которой он всегда рисовал

свой портрет. Но Вилли в пьесе – второстепенный персонаж и отрицательный герой. Главную – во всех отношениях – роль играет тут Винни. В ней воплощена сила, сопротивляющаяся философии. Она – тот фактор, который делает возможным наше существование. Винни – это гимн рутине. Сократ говорил, что неосмысленная жизнь не стоит того, чтобы ее тянуть. У героев Беккета нет другого выхода.

«Я так не могу», – говорит Эстрагон в «Годо».

«Это ты так думаешь», – отвечает ему Владимир.

И он, конечно, прав, потому что, попав на сцену, они не могут с нее уйти, пока не упадет занавес. Драматург, который заменяет своим персонажам Бога, бросил их под огнями рампы, не объяснив, ни почему они туда попали, ни что там должны делать. Запертые в трех стенах, они не могут покинуть пьесу и понять ее смысла.

Ледяное новаторство Беккета в том, что он с беспрецедентной последовательностью реализовал вечную метафору «Мир – это театр». Оставив своих героев сражаться с бессодержательной пустотой жизни, он предоставил нам наблюдать, как они будут выкручиваться.

Вилли и не пытается это сделать. Сдавшись обстоятельствам, он мечтает о конце и дерзает его ускорить. В финале спектакля он ползет за револьвером. Но Винни слишком проста для такого искусственного конца. Она тупо верит в свое счастливое будущее, заставляя восхищаться собой даже автора.

В дни, когда писалась пьеса, Беккет переехал в новую квартиру. Она была устроена по вкусу обоих супругов. В кабинете писателя стояли стул, стол и узкая койка. Зато в комнатах его жены не оставалось живого места от антикварной мебели, картин и безделушек. В пьесе вся эта обстановка поместилась в сумку закопанной Винни. Обывательница, как раньше говорили – мещанка, она находит утешение в своем барахле, столь же бессмысленном, как ее речи. Оно помогает ей забыть о том, что с ней происходит и куда все идет. Мужество Винни в том, что она из последних сил и до последнего вздоха заслоняется от бездны, от ямы, в которую ее затягивает время. Счастливые дни – те, что мы прожили, не заметив.

1001 ночь: эпилог

Любовь начинается с кожи. Труднее всего забыть прикосновение, делающее пальцы зрячими. Вприглядку можно и ошибиться, приняв глянцевый румянец за интимную теплоту. Другое дело – взять в руки, чтобы изучить шероховатость и выпуклости, или положить на грудь, чтобы ощутить многообещающую тяжесть.

Еще я люблю их нюхать: аромат ливанского кедра, которым пахнут свежеочиненные карандаши, душный сандал, аравийские благовония, различимые в забытом (так даже лучше) слове «гуммиарабик». Эти запахи соблазняют и животных.

Я не знал об этом в ранней молодости, но узнал в поздней. Собираться в Америку мы, как и все, начали с них. Но в однотонный контейнер не влезли бесчисленные журналы, начиненные гражданскими опусами. Не желая оставлять их на произвол застоя, мы вырывали самое дерзкое: Лакшин, Тендряков, «Уберите Ленина с денег». Ободранные, как норки, листы нуждались в защите, и нам пришлось освоить ремесло переплетчиков. На обложки шел украденный в одной доверчивой конторе дерматин таежного цвета. Клеем служил сваренный бабушкой мучной клейстер. Его-то и обнаружили голодные нью-йоркские тараканы, когда багаж наконец прибыл по месту назначения. Годами мы боролись с их алчностью, пока не переехали в чистый пригород.

Теперь знакомый запах будит лишь мой аппетит, когда я Синей Бородой спускаюсь в подвал, чтобы выбрать на ночь очередную жертву.

Я знаю, что у моногамии есть сторонники. В Северной Каролине мне приходилось видеть целые магазины, торговавшие одной книгой. Другую – «Швейка» – лет десять читал мой брат, пока не изменил ей с «Мертвыми душами» (пятна борща на каждой странице). Сам я, однако, люблю гаремами, что не мешает мне быть одновременно всеядным и взыскательным.

Я ценю старых подруг, которым не нужны ласки, свечи и шампанское. Такой, проверенной, можно заняться в любой позе – лежа, стоя, за обедом или в ванной. С годами она только зреет, достигая вместе с тобой вечного бальзаковского возраста. Но много, конечно, и тех, кто, сдавшись ходу времени, сереет и теряется в безжалостном втором ряду, до которого никогда не доходят руки. Прыщавую первую любовь, вроде «Незнайки», лучше вспоминать, чем к ней возвращаться.

Тем более когда такая конкуренция со стороны девственниц.

Как бы тщательно их ни отбирать, все равно они дюжинами толпятся в тамбуре. Даже заплатив калым, я далеко не каждую пускаю на полку. Придирчиво осмотрев спереди и сзади (чтобы познакомиться с тиражом и корректором), я пробую ее наугад. Впопыхах нельзя влюбиться, но можно узнать, стоит ли стараться.

Опыт помогает отличить ту, которая ломается, от той, что и сама бы рада, да не знает, как помочь. Переживая вместе с тобой, она заманивает на необитаемый остров, надеясь, что наедине и от безысходности ты научишься любить ее такой, какая есть.

Так у меня вышло с «Поминками по Финнегану». Поверив на слово, я отдал им три месяца. В начале четвертого, дойдя до одиннадцатой страницы, я решил разделить удовольствие с товарищами по несчастью. Они провели с книгой много лет, но проникли в нее не глубже моего. В определенном смысле я, зная, как и автор, русский, оказался в выигрышном положении. Это выяснилось, когда мне удалось расшифровать непонятное всему миру слово «MANDABOUT». Зардевшись, я перевел: «Про это». Жаль только, что Маяковского тут никто не читал.

Устав от триумфа, я отложил Джойса на потом. Судя по тому, сколько книг там скопилось, «потом» – верная гарантия бессмертия. В Риге у меня был знакомый старичок, замуровавший книгами свою квартиру. Войти в нее можно было не дальше прихожей, которую он делил с малогабаритными любимцами – угрем в узком аквариуме и собачкой без хвоста. Несмотря на преклонный возраст, а вернее – ввиду его, он каждый день покупал по книге, рассчитывая с их помощью отдалить неизбежное.

Мне чуждо суеверие. Я знаю, что умру, но верю, что не раньше, чем полюблю каждую – как папаша Карамазов.

Худшие из развратников, впрочем, – библиофилы, чья порочность граничит с аскезой. Только они способны оставить книгу непрочитанной ради девственности ее переплета. Сам я люблю неряшливо, оставляя следы. Не склонный к садизму, я никогда не загибаю страницы, обходясь лишь тем, что пишу на них все, что вздумается. Чтобы карандаш был всегда под рукой, я хотел отрастить вместо ногтя грифель, но, не справившись, научился прятать карандашный огрызок в бороде, потому и небритой уже лет тридцать.

Пометки на полях помогают найти именно то место, что доставило наслаждение или вызвало иную бурную реакцию. Если собрать под один переплет все отчеркнутые абзацы, выйдет альбом трофеев, которым тешат старость записные ловеласы.

Понятно, что с неприкосновенным запасом надежд и воспоминаний нельзя расстаться, как нельзя развестись с

сералем.

«Обратного пути нет», – говорю я жене, ревнующей к библиотеке и подбивающей избавиться от балласта.

Сама она ищет в книгах пользу, читая из экономии одну и ту же – «Как реставрировать старую мебель».

Узнав об этом, мой наивный приятель задал жене странный вопрос:

«– Вам нравится реставрировать старую мебель?

– Нет, – удивленно ответила она, – мне нравится читать книгу о том, как реставрировать старую мебель».

Это я как раз понимаю. У меня самого хранится «Товарищ юного снайпера» и «100 диких, но съедобных растений». Всякий свод бесполезных знаний – как звездное небо, прекрасное и недостижимое.

Поэтому после обещающих новые радости каталогов я чаще всего люблю энциклопедии. Большую Советскую, правда, пришлось отдать в нехорошие руки, после того как я не нашел там статьи «Вьетнамская война». Она оказалась в томе на «А»: «Агрессия американской военщины против трудолюбивого вьетнамского народа». Зато мне достался в наследство от одной вовремя развалившейся организации Брокгауз. Хотите знать, как делается вобла? Кто же не хочет.

Неудивительно, что я и держал все девяносто томов под рукой, пока в кабинете не просели балки.

Воспользовавшись тревогой, жена бросилась в решительную атаку. Я сопротивлялся как мог: «Что значит “читал”? Что значит “знаешь, чем кончится”? А родной изгиб сюжета? А то место, где Джордж уронил в Темзу свою рубашку, думая, что она чужая?»

Но перед угрозой строительного коллапса жертвы были неизбежны. Прощаясь, я три дня составлял «список Шиндлера». Остудив сердце и спрятав от греха подальше сталинские раритеты – «Семеро против Америки» и «В Нью-Йорке левкои не пахнут», я углубился в самые пыльные полки. Обреченных набралось с три сотни, в основном – стихи.

Дело не в том, что я их не люблю, суть в том, что их мало надо. Хорошего стихотворения (а плохое – не стихотворение вовсе) хватает надолго, в идеале – навсегда. Поэтому я беру их в горы: спрессованное, как гороховый концентрат, чтение.

Толстые книги лучше всего читать на работе. Ничто так не извиняет длинноты, как казенное время. Служа в юности пожарным, я два года провел, не вставая с топчана. «Ярмарки тщеславия» хватало на одну двадцатичетырехчасовую смену. Вскоре, однако, выяснилось, что от любовного марафона притупляются чувства. Тучные классики укачивают, вызывая

морскую болезнь.

Усвоив урок, я научился перемежать книги, замедляя и разноображивая процесс. Боясь быть проглоченной, умная книга сама сопротивляется кавалерийскому наскоку, но и глупую этому можно научить. Я не люблю читать подряд. Мне мало действия, и я не жду развязки. Даже в детективе меня не интересует, кто убийца. Но я не пропущу случайную девицу с вишневыми (!) глазками. Добравшись до книги, заслужившей доверия, я не только обкладываюсь словарями и комментариями, но еще поминутно бегаю к полкам, чтобы взглянуть на то, что читал, ел и носил автор – и его герой. Попав в компанию, книга, теряя свою надменную линейность, раскрывается веером. Уступая хозяину положения (мне), она отдает и то, что надеялась скрыть: чужое влияние, торопливую несуразицу, старческую забывчивость, а главное – самого писателя. Только посмотрев на него стереоскопическим, как у мухи, зрением, можно отличить то, что он хотел сделать, от того, что получилось. Первое иногда хуже, иногда лучше второго, но одно никогда не равно другому. Заполняя пробел, ты возвращаешься к началу – к еще чистому листу.

Счастливым писателям снится ненаписанное. Но мне, особенно в детстве, снилось еще не прочитанное. Я до сих пор умею читать во сне – перелистывать страницы, водить глазами по строчкам, заглядывать в примечания. Знающее грамоту подсознание Фрейд бы назвал инверсией природы. Но мне этот вывих души помогает сочинять вместе с автором. Догадавшись, куда приведет следующая страница, ты наконец растворяешься в книге, сливаясь с ней в одно существо. Что при этом испытывает книга, мне, как всегда, не понять, зато нельзя не похвастаться своим экстазом.

Разговоры о прочитанном позволяют заново пережить мгновения счастья, которое – и это редкое чудо! – поддается пересказу.

Новичком я презирал Белинского за то, что он, простодушно переписывая полюбившееся, еще кручинился: «всего пересказать нельзя».

Сегодня я его понимаю. О книгах надо писать как о людях, от которых они не слишком отличаются. И в тех, и в других много лишнего, еще больше одинакового, но помним мы тех, кто подставил подножку, вывел из себя и привел к иному. Даже лишенная событий жизнь испещрена встречами, воспоминания о которых заново рождают трепет и вожделение.

Пожалуй, только это и называется критикой. Остальным занимаются евнухи. Не в силах любить, они знают о книгах все,

кроме главного.

Еще глупее те, кто читают, чтобы стать умнее. Эрудиция? Есть чем хвастаться. Знания, подаренные любовью, не требуют усилий: найдите в мире мальчишку, который бы не знал, что такое угловой.

Из всех свобод я больше всего ценю ту, что позволяет мне читать, что хочется. С тех пор как меня перестала мучить брошюра «Как нам реорганизовать Рабкрин», я прочел по нужде лишь «Правила вождения автомобиля в штате Нью-Джерси» – чтобы забыть их сразу после экзамена.

Я не знаю, какая чужая книга станет моей последней, но догадываюсь, какой будет моя. Как Казанове, мне хотелось бы составить обстоятельный перечень своих побед, вспомнив все обольстительные обстоятельства места и времени. Чтобы работы хватило надолго, я бы назвал ее «Тысяча и одна ночь».